


مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد ٣٢٣ - يونيو ١٩٩٧



## ـ الوجه الآخر لابن خلدون

د. محمد خير شيخ موسى

## ـ الخطاب الأدبي ولسانيات النص

د. منذر عياشي

## ـ عبدالله سنان شاعر الواقعية الثورية

فاضل خلف

## ـ شعر:

يعقوب عبدالعزيز الرشيد
مخلص ونوس
سعاد الكواري



العدد 323 - يونيو 1997

**مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت**



**ثمن العدد**

**الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس، قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5 دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5 ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان، المغرب 5 دراهم.**

**الاشتراك السنوي**

**للأفراد في الكويت 10 دنانير.**
**للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.**
**للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.**
**للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.**

**المراسلات**

**رئيس تحرير مجلة البيان**

**ص.ب 34043 العديلية - الكويت**

**الرمز البريدي 73251**

**هاتف المجلة: 2518286**

**هاتف الرابطة: 2510602/2518282**

**فاكس: 2510603**

إشارات:

1 - المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها فقط. 2 - الأعمال الإبداعية والبحوث الأكاديمية تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 - ترتيب مواد العدد يتم وفق اعتبارات فنية لا علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 - المواد المرسلة تكون خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة لأي جهة أخرى. 5 - يفضل أن تكون المواد المرسلة للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة ولا تقبل إلا النسخ الأصلية. 6 - أصول المواد المرسلة لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أم لم تنشر. 7 - يرجى من كتاب المجلة تزويدها بنبذة عنهم مع أرقام هواتفهم وصور فوتوغرافية لهم.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(323) Yono 1997



**Al Bayan**



**Correspondence**
**Should Be Addressed To:**
**The Editor:**
**Al Bayan Journal**
**P.0. Box: 34043**
**Audilyia -kuwait**
**Code: 73251**
**Fax: 2510603**
**Tel: (Journal) 2518286**
**2518282-2510602**

# ابن خلدون شاعرا

ككل الظواهر الاستثنائية في التاريخ يعود إلينا ابن خلدون من جديد ليثير من حوله كثيرا من الجدال والسجال. فبعد أن استقرت في الأذهان القيمة العظيمة لمقدمته، وأصبحت بمثابة مدخل إلى علم الاجتماع لا غنى عنه لأي دارس، ها هو من يطلع علينا برأي ينسب فيه تلك المقدمة إلى غير ابن خلدون. مما جعل «أخبار الأدب» المصرية التي نشرت هذا الرأي تتلقى عشرات الردود الغاضبة، المستنكرة.

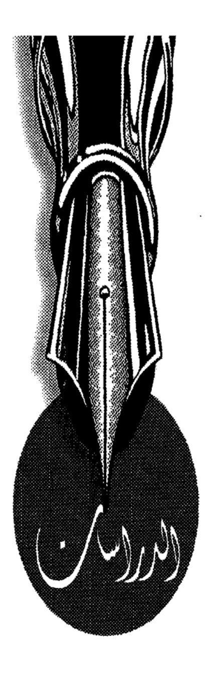
ما يهمنا هنا ليس تأييد أو دحض هذا الرأي، وإنما الإشارة إلى أن كل إبداع حقيقي سيظل مثار أخذ ورد، وهذا دليل على حيويته، وتفرده، وتجاوزه لعصره. وقد قيل الكثير في مدى صحة نسبة مسرحيات شكسبير إليه، حتى أن بعضهم ذهب إلى أن شكسبير ذاته ليس سوى شخصية متخيلة لا وجود لها في التاريخ. ولكن ما نعرفه جيدا هو أن تلك المسرحيات مازالت تحظى باهتمام الكثيرين. وهذا هو شأن مقدمة ابن خلدون، بل جل نتاجه الذي سيظل محط أنظار الدارسين وطلاب المعرفة.

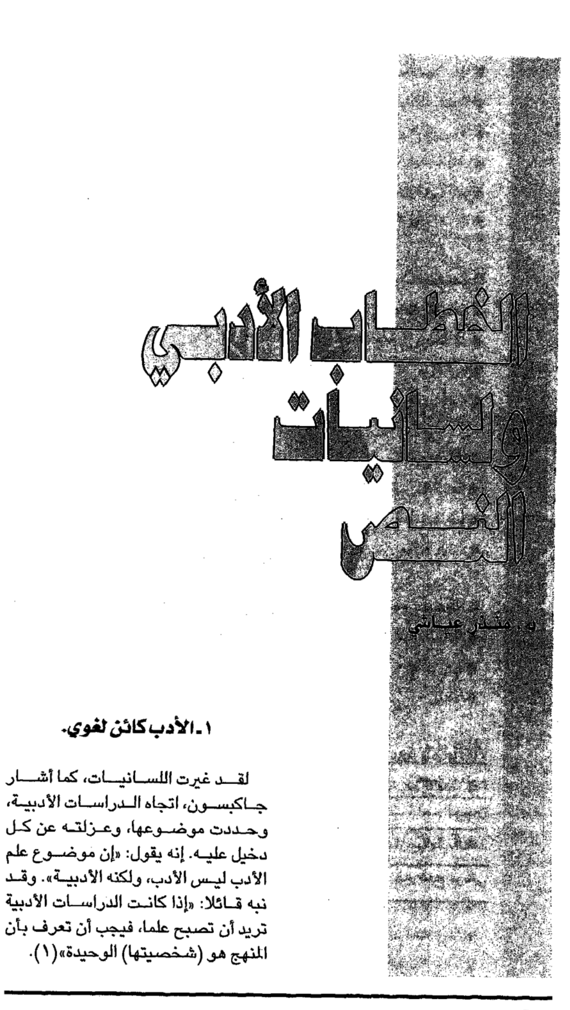
في هذا العدد، يكشف لنا الدكتور محمد خير شيخ موسى جانبا آخر من شخصية ابن خلدون، وهو موهبته الشعرية، وما أحوجنا إلى مثل هذه القراءات التي لا تقف عند حدود «المقدمة» وإنما تتعداها إلى ما هو أبعد من ذلك لتكتمل لنا صورة ذلك المبدع / المتفرد، خاصة أن طغيان «المقدمة» حجب عنا كثيرا من إسهامات ابن خلدون حتى بتنا لا نعرف عنه سواها، وهذا ما حدث بالنسبة إلى طه حسين الذي لم نعد نذكر من نتاجه الغزير سوى كتابه ذائع الصيت «في الشعر الجاهلي». وقد نمر مرورا عابرا بـ«تجديد ذكرى أبي العلاء» و«الأيام».

ومن «الوجه الآخر لابن خلدون» إلى «الخطاب الأدبي ولسانيات النص» حيث يوازن الدكتور منذر عياشي بين الرؤية الواقعية للنص والرؤية «اللسانية» وينتهي في موازنته إلى اتهام الواقعية بالنظرة الأحادية الخاضعة لحكم القيمة والمزاودات الشعارية، والصراعات الإيديولوجية، وهو بذلك يرجح كفة اللسانيات ويرفع من شأنها لأنها - كما يرى - تجد في النص نصوصا كثيرة متداخلة، مما يؤدي إلى قراءة تعددية له سواء أكان ذلك في الاتجاه أم في النظرة أم في الزاوية.

ومثل هذه الدراسة التي تحصر الواقعية بناقد واحد هو «بيتروف» لتصدر أحكامها على أساس أطروحاته نرى أنها تحتاج إلى أكثر من وقفة للحوار حول النتائج التي توصلت إليها. ونحن بانتظار ما سيصلنا من مناقشات وردود لإغناء هذه القضايا النقدية الراهنة والهامة.

## في هـــذا العـــدد


الدراسات



# الخطاب الأدبي ولسانيات النص

د. منذر عياشي

## ١ ـ الأدب كائن لغوي.

لقــد غيرت اللسـانيــات، كما أشـــار جـاكبســون، اتجاه الـدراسـات الأدبيـة، وحـددت موضـوعها، وعـزلتـه عن كـل دخيل عليـه. إنه يقول: «إن موضــوع علم الأدب ليـس الأدب، ولكنه الأدبيـة». وقـد نبه قـائلا: «إذا كانـت الدراسـات الأدبية تريد أن تصبح علما، فيجب أن تعرف بأن المنهج هو (شخصيتها) الوحيدة»(١).

ولكـي تكـون اللســانيـات علميـة في درسـها للأدب، عمدت، وفقا لمنهجيتها، إلى تحديد الخطاب الأدبي. ودرسته تحت ما يسمـى بـالنص، أي أرجعتـه إلى نظـامـه ودرسته من خلال هذا النظام.

## النص واللسانيات

يقول M. RiFFa Terre: «إن الظاهرة الأدبيـة ظـاهـرة جـدليـة بين النــص والقارىء. وإذا أردنا أن نصـوغ القوانين التي تحكم هذه الجدليـة، فيجب أن نكون متأكـدين أن مـا نصفه يـدركه القـارىء فعلا. وكـذلك يجب أن نعلـم إذا كان هـذا القارىء مضطـرا أن يرى مـا نراه، أو إذا كان يتمتـع ببعض الحريـة، كما يجب أن نعلم كيف ينفذ هذا الادراك»(٢).

أمـا النـص، فقـد كــان قبل دخـول اللسانيـات ميدان الـدرس الأدبي، يرزح تحت نير المعيار وحكم القيمة، والمزاودات الشعاريـة، والصراعات الايـديولـوجية، والعلاقات الشـخصية، والمزاج، إلى آخره، فتحرر بدخول اللسانية إليه، وغدا من ثمّ، طليقا، فلـوتا، ومعتوقـا حتى من كـاتبه. ولم يعد هنـاك من سلطة عليـه إلا سلطته على نفسه، ولا من رقابة إلا رقـابة نظامه الذي يقـوم عليه. وقبل أن نـوجز نقـاطا تكشف جزءا من سمات هـذا التطور، نود أن نأتي بتعريف:

**أ ـ تعريف النص:**

النص لغـة، ولكنه لغة تتجـاوز نفسها وتنزاح عن مـألوفها. إنه، كما يقـول جان كـوهـن: «انـزيـاح محدود ومقصـود في الـوقت نفســه، يجعل مـن الأسلوب لغـة ثانيـة في داخل اللغـة العامـة»(٣). أو هو مرتبـة، كما يقول عبـد السلام المسـدي، «تتمثل في حصول الحداثـة عند مضمون النـص الأدبي وذلك بـأن يخرق الأديـب العرف السائد في توظيف الفن القولي بأن يحملـه رسـالـة لم تعهـد بها إليه السنـن القائمة فيتمرد النـص على القيود المهيمنة على دلالة الأدب، فيكـون الإبداع مـزدوج الوظيفة: «هو إبداع في الفـن بوصفه قولا وهو إبداع في الحادثة بـوصفه عدولا عن المطرد وكسرا للنمط السائد»(٤).

والنـص نظام لا يقـف مفهـومه عنـد حدود الجملة أو الفقرة (التي تحتوي على عدة جمل)، ولكنـه مع ذلك، وبسبـب من نظامـه، «يستطيع أن يتطابـق مع جمل أو مـع كتـاب بــأكملـه»(٥) والنـص أخيرا «يعرّف باستقلاليته وانغلاقه».

ب ـ لسانيات الجملة ولسانيات النص:

١ ـ يرتبط النص مـن حيث هو لغة مع اللسانيـات بعلاقة تصير فيها اللســانيات نفسهــا لغـة دراســة (metalangage) نتحـدث بها عن النـص كلغة أولى. ولكـن هـذه العلاقـة لا تجعل مـن نظام النـص نظاما مطابقا لنظـام اللسانية، لأن طبيعة العــلاقـة بينهما تقــوم على المجــاورة والتشـابه لا على التقمص والمشابهة.

٢ ـ تُعنـى اللسانيات بالجملـة، وتميز فيها بين ثلاثة مستويات:

- **المستوى الفونولوجي (الصوتي)**
- **المستوى النحوي.**
- **المستوى الدلالي.**

كما تُعنى اللســانيات بـالنص أيضــا، وتميــز بين هـذه المستـويـات. ولكــن لسـانيـات النص لا تضعهـا على صعيـد واحد مع مستويات لسانيات الجملة.

٣ ـ لقد درج Ducrot وTodorov هذه القضية، وأوضحا من خلال سمات النص وأنســاقه مـا تعني نظـرة اللسانيـات إلى النص في مقابل نظرتها إلى الجملة:

جـ ـ سمات النص:

يمكننا أن نتكلم في النص عن ثلاث سمات:

- السمة الشفوية: وهي سمة كلية، بمعنى أنها تتكون من كل العناصر اللسانية لمجموع الجمل التي تؤلفها، سواء كانت هذه العناصر صوتية، أم قاعدية.

- السمة النحوية: وهي سمة لا نرجع فيها إلى نحو الجملة وإعرابها ولكن نرجع فيها إلى العلاقات القائمة بين وحدات النص، سواء كانت جملا، أم مجموعة من الجمل.

- السمة الدلالية: وهي إنتاج معقد، مرتبط بمضمون دلالي لوحدات لسانية تقوم على ثلاثة عناصر: الجملة (الوحدة) أو الجمل، السياق، مقاصد المتكلم. ويمكن تمثيل هذه السمة على الشكل التالي:

المعنى = الجملة + السياق + مقاصد المتكلم(٦)

إن لكل سمة من هذه السمات، كما يقول المؤلفان، إشكالية خاصة، تؤسس نموذجا من أكبر نماذج التحليل النصي: تحليل بلاغي، وسردي وموضوعي.

وكما أن للنص ثلاث سمات، فإن له ثلاثة أنساق أيضا. وقد تجتمع كلها في نص واحد:

- النسق المنطقي: ويجمع كل العلاقات المنطقية بين الجمل: السببية، القطع، الوصل، العزل، التضمين. وإذا أخذنا السببية مثلا فسنجد أنها كثيرة الورود في القصة مع أنها لا تشكل مفهوما بسيطا. إنها تجمع شروط الوجود، والنتائج والحوافز، إلى آخره. أما علاقات التضمين، فموجودة، بشكل خاص، في الخطاب التعليمي (القاعدة - المثل).

- النسق الزمني: إن تتابع الوقائع المستدعاة في الخطاب هي التي تشكل هذا النسق. ولن يكون موجودا إلا في خطاب مرجعي (تمثيلي)، يأخذ في الحسبان البعد الزمني، كما هي الحال في التاريخ، أو في القصة. ويكون غائبا في غير الخطاب المرجعي (الشعر الغنائي مثلا)، وفي الخطاب الوصفي (كما في الدراسة الاجتماعية التزامنية). وهناك بعض نماذج من النصوص التي يسيطر عليها النسق الزمني: يوميات السفن، اليوميات الخاصة، المذكرات، السيرة الذاتية أو (السيرة).

- النسق المكاني: وهو يوجد عندما لا تكون العلاقة منطقية أو زمنية ولكن عندما تكون العلاقة علاقة تشابه أو تباين. ويرسم هذا النموذج للعلاقة فضاء معينا. ويعتبر الإيقاع الشعري مثلا على النسق المكاني(٧).




**أ - ظاهرة الأدب:**

الأدب ظاهرة. وهو يشترك في هذا مع غيره من الظواهر. ولكنه ظاهرة لا تدرك إلا من خلال تركيبها الخاص، وهو يفترق في هذا عن غيره من الظواهر.

واللسانية، في درسها لهذه الظاهرة من خلال تركيبها الخاص، ترى في الأدب كائنا لغويا له فرادته في عالم الظواهر. ومن هنا، كما يقول عبد السلام المسدي، فإن «النص الأدبي يفرز أنماطه الذاتية وسننه العلامية والدلالية، فيكون سياقه الداخلي هو المرجع لقيم دلالاته، حتى لكأن النص هو معجم لذاته»(٨).

يظهر لنا من هذا أن العمل الأدبي، باعتباره لغة، صورة لعلة ذاته، لا يروم تبريرا من غيره، ولا شفاعة من مدلوله، كما أنه لا يحتاج معيارا في إتمام خلقه.

ولذا فإننا نستطيع تعريف كائنه بأنه: لغة خلقتها لغة. كذلك يخرج النص من درجته (الصفر) إلى حيز كيانه الخاص المتميز.

**ب ـ الأدب واللسانيات:**

إن نقطة التقاطع بين اللسانيات منهجا والأدب إبداعا خالقا لنواميسه هي اللغة. فنحن «باللغة نتحدث عن الفكر، وباللغة نتحدث عن الأشياء، وباللغة نتحدث عن اللغة»(٩). وإذا كانت اللغة نقطة تقاطع بين ميدانين (الأدب واللسانية) فلأنها:

١ ـ قضاء لا وجود لكليهما بدونه.

٢ ـ ولأنها قضاء لا استمرار للإنسان إلا به.

يقول ابن حزم: «لا سبيل إلى بقاء أحد من الناس ووجوده دون كلام»(١٠).

فإذا كان ذلك كذلك، فإن اللسانية ترى أيضا أنه لا سبيل إلى وجود اللغة وبقائها دون وجود الإنسان متكلما. وقد وجدت الفلسفة الإسلامية حلا (SynThese) في الإنسان نفسه فزاوجت بينهما. يقول الشهرستاني: «النفس الناطقة هي الإنسان من حيث الحقيقة»(١١).

يقودنا هذا إلى اعتبار الأدب لغة يشترط فيها:

١ ـ أن تكون أداة ومعرفة في الوقت نفسه، تبحث عن نفسها بنفسها، وتهب غيرها مخزونها، وتقول ما يعتبر مستحيلا إلا بها.

٢ ـ أن تفوق دلالاتها ألفاظها، فتنحرف عن المألوف، وتكون مجازا يركب متن الرموز وظهر الإشارات.

٣ ـ أن تجعل العقل تبعا لها، فيتعدد بمقدار ما تتعدد قوى التأويل فيها.

٤ ـ أن تكشف عما وراءها فنرى في باطنها المعنى الغائب عن ظاهرها.

٥ ـ أن تكون انجازا مفتوحا لنهايات غير منهجية، فتستدعي ما غاب عنها وتكون عرفانا دائما.

٦ ـ أن تكون ولا تكون، بمعنى أن تخلق نموذجها ثم تلغيه.

٧ ـ أن تكون تجريبا مستمرا، وأن يكون تكرار القواعد المحدودة فيها مصدرا لتوليد جمل غير محدودة.

٨ ـ أن تدق فيحتويها أقل النصوص كلمات، وأن تتسع حتى يعجز النص عن استيعابها وإن وسع إلى ما لا يتناهى.

٩ ـ أن تكون غير مبررة، وتكسر كل علة لتبقى هي علة ذاتها.

١٠ ـ أن لا يصح إلا صحيحها، وأن تتحرر من شروطها.

١١ ـ أن تخبر عن شيء يظل القول فيه غير كاف ولا واف ولا محيط.

## الأدب نظام لغوي:

يقول رولان بارت: «ليس الأدب إلا لغة، أي أنه نظام من الإشارات: ليس كائنه في محتواه، ولكنه في هذا النظام»(١٢).

إذا كان الأدب لغة، فإنه لغة باحثة. وإذا كان كائنه في نظامه وليس في محتواه، فلأنه نظام معرفي يعكسه نظام لساني. أما البحث فيه، لسانيا، فيقوم على مبدأين:

ـ المبدأ الأول وينقسم إلى قسمين:

١ ـ تركيبي: وينصب الاهتمام فيه على مجموع الوحدات التي يتألف النص منها، بالإضافة إلى مجموع العلاقات القائمة بين هذه الوحدات.

٢ ـ دلالي: وينصب الاهتمام فيه على مجموع الوظائف يخبر النص عنها في سياقاته المتعددة.

ـ المبدأ الثاني، وهو وإن كان لا ينفصل

عن الأول، إلا أنه يتمثل في بنيتين:

الأولى: تحتية أو داخلية.

الثانية: سطحية أو خارجية.

أما البنية الأولى فهي دلالية، ويمكن أن نصطلح عليها بباطن النص. وتكون عفوية الأديب فيها انعكاسا لقدرة كامنة فيه (Competence)، ويمكن أن نصطلح عليها بباطن الأديب. وهي قدرة كونتها عناصر دقيقة ومختلفة ومعقدة: ذاتية، ثقافية، وراثية تاريخية، اجتماعية، إلى آخره.

أما البنية الثانية فهي تركيبية، وفيها تتحول القدرة الكامنة أو الضمنية إلى إنجاز فعلي للأدب (Per Formance)، تكون الجملة فيه، وليس الكاتب، أصغر وحدة تركيبية معبرة يحتويها النص، وبها وبغيرها يشكل نظامه كائنه الظاهر.

## خطاب الحداثة

أ ـ كان ينظر إلى الخطاب الأدبي رسالة يقوم طرفاها على: المرسل: (الكاتب) والمرسل إليه (القارىء) أو المتلقي. وكان الإيصال هو هدف الرسالة: ويمكن تمثيل ذلك على الشكل التالي:

المرسل

المرسل إليه

الرسالة

هدف الرسالة: (الايصال)

وقد تبنت هذا المفهوم عدة مدارس لسانية، كانت ترى أن اللغة أداة اتصال فقط. إلا أن بعض المدارس اللسانية لا تقر هذا المفهوم:

١ ـ هناك مدرسة ـ التوليدية لشومسكي ـ تنفي أن يكون الايصال هدف اللغة ووظيفتها الوحيدة. فاللغة، عندها، تملك وجها خلاقا يتعدى هذه الغاية إلى غايات أخرى متعددة.

٢ ـ وهناك اتجاه آخر يرى أن لغة الايصال هي لغة المعيار لأنها لغة الحياة اليومية، بينما يرى في لغة الحياة اليومية هي لغة المألوف، ولغة الخطاب الأدبي هي لغة خارقة لمألوفها. وفي هذا يقول غاستون باشلار: «إن الصورة الشعرية هي انبثاق من اللغة، فهي على الدوام تعلو قليلا على لغة التواصل العادية. ولهذا، حين نعيش الأشعار التي نقرؤها فإننا نعيش تجربة الانبثاق حيث تبدو الحياة مرأية عبر حيوية اللغة المنبثقة»(١٣).

٣ ـ قلبت النصوص الحديثة، أو الحداثية، الغربية والعربية، مدركات هذ المفهوم. ولم تكتف بذلك، فقد اعتبرت الخطاب الأدبي السابق عليها خطابا معياريا أيضا يقوم في أصله على أسس بلاغية إتباعية غايتها التعليم والارشاد وليس الابتكار والابتداع. وقد رأت ضرورة الخروج عليه، فغيرته عبر إنجازها لحمة وسدى.

ومع هذا الاتجاه في الحداثة صار النص، كرسالة، هو عين أداته، أي لغته. ونفذ إلى الكيان الاجتماعي، فلوتا، طليقا حتى من كاتبه. وانتقلت وظيفته من الإخبار التي هي مضمون كل رسالة ـ إلى وظيفة أخرى، صار فيها معرفة، وصارت لغته بحثا معرفيا (recherche epistemologique) . وانتهى بذلك دور الكاتب مرسلا، كما انتهى دور الإخبار مضمونا للرسالة، وتجردت اللغة عن الايصال هدفا للإخبار، كما تحول المتلقى إلى قارىء منتج للنص في الوقت نفسه، به تنتهك اللغة وتنفجر لتبوح عن مكنوناتها بما تضفيه عليها لغته هو من إمكانيات تأويلية.

٤ ـ الحداثة حدث باعتبار أنها فعل

لغوي. ولأن من طبيعة الفعل والحدث أن يتضمنا معنى الزمن، نتساءل فنقول: ما زمن الحداثة؟

في الواقع، هناك من يؤكد على أن الحداثة هي المعاصرة، فيربطها بالزمن الفيزيائي، أي باللحظة الآنية الراهنة. ويتخذ من هذا المنطلق سبيلا كي يدعو إلى قطع كل وشيجة مع التراث. ولقد تولى أدونيس الرد والإيضاح. ونرى أنه ركز على ثلاث نقاط في هذه القضية، تحت ما سماه «الوهم الأول هو الزمنية»، نوردها كما يلي:

أ ـ «هذه نظرة شكلية تجريدية تلحق النص الشعري بالزمن، فتؤكد على اللحظة الزمنية لا على النص بذاته، وعلى حضور شخص الشاعر، لا على حضور قوله. وهي من هنا تؤكد على السطح لا على العمق، وتتضمن القول بأفضلية النص الراهن، إطلاقا على النص القديم».

ب ـ خطأ هذه النظرة كامن في تحويل الشعر إلى زي. أعني أنه كان في إغفالها أمرا جوهريا هو أن حداثة الإبداع الشعري غير متساوقة، بالضرورة، مع حداثة الزمن. فإن من الحداثة ما يكون ضد الزمن، كلحظة راهنة. ومنها ما يسبقه، ومنها ما يتجاوزه أيضا. فحين يهزنا اليوم شعر امرىء القيس، مثلا، أو المتنبي، فليس لأنه ماض عظيم، بلا لأنه، إبداعيا، يمثل لحظة تخترق الأزمنة. فالإبداع حضور دائم. وهو، بكونه حضورا دائما، حديث دائما.

جـ ـ «الشعر لا يكتسب بالضرورة، من مجرد زمنيته، وإنما الحداثة خصيصة تكمن في بنيتها ذاتها. استطرادا، يمكن القول، في أفق هذا المنظور، إن امرأ القيس، مثلا، في كثير من شعره أكثر حداثة من شوقي في شعره كله، وأن في شعر أبي تمام، كمثل آخر، حساسية حديثة ورؤيا فنية حديثة لا تتوافران عند نازك الملائكة»(١٤).

٥ ـ بناء على ما تقدم نستطيع أن نغامر فنعرف الحداثة بشكل مبدئي على أنها لحظة صياغية إبداعية تتجلى في بنية ولا تتجلى في أخرى، وإن كانت مساوقة لها زمنيا. وهي ضد يخالف إرادة التضاد، كما أنها ضد إرادة مخالفة القديم لأنه قديم. ومع ذلك، فهي نظام يقف ندا لنظام المواصفات الأدبية والاجتماعية المستقرة بكل أشكالها.

إنها، قبل كل شيء، لغة ممتدة، تشهد على حضور التراث فيها، صانعها مجهول، وفاعلها نظام دلالي يجدد الصياغة فيها، ويشير إلى نفسه بثنائية: الحضور والغياب، والهدم والبناء، والتغير والثبات، والانزياح والمألوف، والخطأ والصواب، تماما كما يشير نظام الكون إلى ديمومته بثنائية الليل والنهار، والمساء والصباح، والظلمة والنور، والموت والحياة إلى ما لا يتناهى. ولذا كان نص الحداثة متعدد الداخل والمخارج، لجيا، يكاد يكون بحرا بلا شواطىء، عمقا بلا قرار.. بحره من فوقه بحر، تقصر عنه المسافات، وتضيع فيه المعالم. هذا النص هو ـ كما أخبر الرماني عنه في كتابه النكت في إعجاز القرآن ـ ما «تذهب فيه النفس كل مذهب».

## لذة النص:

١ ـ يقول عبد الله محمد الغذامي: «لو حاولنا أن نتمثل الوجود الأدبي لما لمسناه إلا في حالة التقاء القارىء بالنص. فالأدب إذا هو نص وقارىء، ولكن النص وجود مبهم لحكم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود

إلا بالقارىء ومن هنا تأتي أهمية القارىء وتبرز خطورة القراءة، كفعالية أساسية لوجود أدب»(١٥).

إن مظاهر فعالية القارىء بالنص عديدة. أولاها هي معرفة النص، وفتح آفاقه، وتجلية مكوناته، وثانيها عشق ينهض القول به، وشهوة يُدْخِلُ بها إلى النص، ولذة يعيشها الداخل في مطارحته ومضاجعته. لذة تجعل القارىء يرى أن «أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرُغ منه» (١٦)، أو كما قال بشر بن المعتمر، حتى «تتحول عن هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفها عليك، فإنك لم تشته ولم تنازع إليه إلا وبينكما نسب، والشيء إلا إلى ما شاكله، وإن المشاكلة قد تكون في صفات، إلا أن النفوس لا تجود بمكنوناتها مع الرغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة كما تجود به مع الشهوة والمحبة»(١٧). وهذا هو عين ما قرره أبو تمام حين قال لابن عبادة الوليد بن عبيد البحتري: «واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين»(١٨).

٢ ـ أدرك رولان بارت هذا، فكتب كتابا أسماه (لذة النص)، نوه فيه إلى فضل العرب في الكلام عن هذا الأمر، فقال: «يبدو أن البحاثة العرب في أثناء كلامهم عن النص، يستخدمون هذا التعبير الرائع: الجسد اليقيني»(١٩)، أو «الجسد الحي». وقد قال في لذة النص: «لذة النص هي تلك اللحظة التي يتبع جسدي فيها ذات أفكاره ـ وذلك لأنه ليس لجسدي نفس الأفكار التي لي»(٢٠).

٣ ـ لا تعني اللذة هروب النص من نظامه، فـ Todorov يقول: «إن الأدب نظام»(٢١)، ولكنها تعني معرفة القارىء بنظام النص. وعلى مثل هذا أكد حازم القرطاجني، فجمع بين النص نظاما، والنص لذة، فقال: «ولو أجرى العرب أواخر الكلم في الشعر كيفما اتفق لما أنتج ذلك أي أثر من آثار اللذة»، ولذا كان «لجري الأمور على نظام منضبط محكم، موقع عجيب من النفس بحفظ المتكلم لنظام كلامه،... ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجيب، ولكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أحدا»(٢٢).

يمكننا أن نقول في ختام هذه الزاوية: إن لذة النص لحظة يتجلى النص فيها متصلا بنفسه، أي بنظامه وقواعد لغته، ومنفصلا عن كاتبه، أي عن التصنيف عن طريق الشخص وهاربا من كل إملاء، أي من الجاهز مسبقا بكل أنساقه التعبيرية. ولذا فهو لا يقبل إلا سياقه ويهدم الفكر المخزون.

وإذا كانت الحداثة ـــ كما يقول رولان بارت ـــ «تبدأ بالبحث عن أدب مستحيل»(٢٣)، فإن النص، وليد اللذة، يبدو، من منظور الحداثة في لحظة إنجازه، إبداعا وليس اتباعا يقول ما لم نفكر فيه، ويجعلنا نفكر في ما لم يقله لأحد. وإن وقوف العرب على هذا الأمر هو الذي جعلهم يعطون مصطلح الفحولة في الشعر معنى الاعجاز في القرآن. فصاروا بهما يفسرون وإليهما يحيلون، وارتقوا باللغة ونظامها، والنص ونظامه إلى نظام معرفي أعلى، صار وجود الله فيه ضرورة لغوية.

٢ ـ الواقعية الأدبية واللسانيات:

تعددت مذاهب الواقعية في الأدب، وأدلى كل مذهب بدلوه فيها. ولا يعنينا هنا أن نرصد تاريخ هذه الحركة وأسماء أعلامها، بقدر ما يعنينا أن نعلم أن قضية الواقعية قد ظلت رغم تعدد المدارس، معلقة تبحث، من جهة أولى، عن تعريف

لها وجـواب، كما ظلـت من جهـة أخـرى تبحـث عـن تطـورهـا، راغبـة في تجاوز نفسهـا وتحطيـم شروط المدارس التـي تبنتها وتعاملت بها أو معها:

١ ــ لقـد ارتبطت الـواقعيـة في الأدب بالمرجع الذي تحيـل إليه. ونقطة الخلاف بين كل الاتجاهات إنما تدور حول تحديد هذا المرجع وتعيين مفهـومه. وبما أن لكل اتجاه إشكالياته، فقد رأينا من الضروري، حصرا للموضـوع، أن نطرح سؤالين بهذا الخصــوص، وأن نحيـل الإجــابــة إلى منهجين تجتمع تحتهما معظم الاتجاهات:

ـــ هــل المرجـــع في الأدب يكمـــن في موضوع فوتوغرافي، أي في مادته كما هي عليه في الواقع؟

ـ هـل المرجع في الأدب يكمـن في شكله، أي في مجموع الوظائف اللغوية التي صار النص بها بنية مستقلة؟

ينقلنا هذان السـؤالان إلى منهجين من مناهج النظر إلى النص:

الأول: ويمكن أن نصطلح على تسميته بـالكمي أو التراكمـي. وهو ينظـر في ذات العناصر المستخـدمة في النص عن طـريق مقـابلها المادي في الـواقع. وهـو يرفـض استبدالها بشيء آخر.

يقــول بيتروف: «يمكـــن أن يكـــون الحديث عـن الواقعية فقـط عندمــا ينطلق الفنان من الواقع ولا يستبدله بتصوراته وأحـاسيسـه الذهنيـة»، ولـذلـك «تحدد ضرورة دراسة الحيـاة، كمادة للتصويـر الواقعـي، أشكال عمـل الكاتـب: معاينـة دقيقـة للـواقــع، جمع مـواد، تخطيطـات أوليـــة، إشــــارات تفصيليــــة في دفتر الملاحظات وغيرها»(٢٤).

تعتبر قـراءة النص بهذا المفهـوم، مـن وجهـة نظـر لسانيـة، قـراءة سينمائيـة للواقـع وليست قـراءة للنص مـن خلال مكـونـات خطـابـه الأدبي. إنها طـريقـة تصنيفيـة تحيـل الواقـع إلى جـدول مـن الأشياء الجاهزة، وتجعـل القارىء يحس به على أنـه تراكـم لمألوف ثـابت قـد طبع النص به منذ بدء الاعـداد في كتابته، وهو مضطـر (أي القـارىء) أن يـركـن إليـه، ويتخذه تفسيرا وحيدا وحتميا.

الثاني: ويمكن أن نصطلح على تسميته بالتوليدي التحـويلي. وهو لا ينظر في ذات العناصر ولا يسعى إلى تجميعها في جدول (دفتر مـلاحظـات)، ولكـــن ينظـر إليهـا كمنتوج للقوانين التـي ولدتها. وهي بهذا المعنى وظـائف يحولها نظامهـا المحدد في النص مـن معناهـا الأصلي في الواقـع إلى معنــى آخـر منتـج أو مـولـد، مبتـدع أو منحرف، ويجعلها غيرها.

إن قراءة النص بهذا المفهوم هي قراءة للـواقع أيضـا، ولكـن بطـريقة تحويليـة يصير الواقــع معها لغـة تجعل القــارىء، يحس به على أنه أثر يبحـث عنه من خلال متغيرات لا تنتهي تنتجها قوانين محدودة وثابتة.

يعـود الفضل الأكبر في هـذا الأمـر إلى سوسير الذي تنبه إليه، وكشف عنه. وقد ضرب لذلك مثلا بلعبـة الشطرنج، نورده كما يلي: «إن كـل مؤلـف يجمـع الوقــائع المتعلقة بتوسع لغـة ما خارج أرضها كما يحلو له. وإذا بحثنا عن الأسباب التي أدت إلى خلق لغة أدبية ما في مواجهة اللهجات، فنستطيـــع دائما أن نستخـدم التعـــداد البسيط. وكـذلك إذا رتبنا الوقـائع بشكل منظم إلى حـد ما، فيعـود هذا إلى رغبـة في الإيضـاح.

ولكن الأمر يختلف بـالنسبة للسانيات الداخلية: إنها لا تقبل أي ترتيب كان، وإن اللغة نظـام لا يعترف إلا بترتيبه الخاص. ولعل مقـارنته بلعبة الشطـرنج تـوضح

ذلك. هنا يسهل علينا نسبيا أن نميز بين ما هو خارجي وما هو داخلي: إن انتقال اللعبة من بلاد فارس إلى أوروبا يعتبر ترتيبا خارجيا، ونجد الداخلي على النقيض من ذلك، إنه كل ما يخص النظام والقواعد. فإذا ما أبدلت قطع الخشب بأخرى عاجية، فإن هذا التغيير لا يؤثر مطلقا على النظام. ولكن إذا أنقصت أو زدت في عدد القطع، فإن هذا التغيير سيؤثر في عمق قواعد اللعبة»(٢٥).

يتبين لنا من هذا أن ماهية الأحجار في اللعبة لا تحدد وظائف اللعبة، كما يتبين لنا أيضا أن الوظائف مستقلة عن مادتها. والنتيجة التي نستخلصها هي أن الواقعية تطرح إشكالية الأدب من خارجه، لأنها لا تنتمي في تأويلها إلى نظامه، ولكنها تنتمي إلى نظام سابق عليه. أما التوليدية التحويلية فإنها تطرح إشكالية الأدب من داخله لأنها في تأويلها له تنتمي إليه وتكون نظامها منه. وهكذا يبدو لنا أن الواقعية تفكر بالأدب من خلال إشكالية أخرى، على حين أن لسانيات النص تفكر بالأدب من خلال إشكالية الأدب نفسه.

٢ ـ ما دام حديثنا هنا عن الواقعية، فإلى أي شيء نرجع الألفاظ لنستخرج دلالة النص؟

أ ـ «يعرف الخطاب الأدبي بأنه لغة مدركة»(٢٦). وإذا كان ذلك كذلك، فيجب أن نلاحظ أن مداخل الألفاظ متعددة في النص الواحد، وتؤدي فيه مهام متعددة أيضا، قد تكون كلها أو بعضها مجتمعة، كما قد يكون بعضها الآخر غائبا عن النص ولكنه بسبب غيابه يؤدي دورا مفتاحيا فيه. نذكر من هذه المداخل المدخل المعجمي، والنحوي، والصوتي، إلى آخره. وكما أشرنا فإن كل مدخل يؤدي مهمة معينة تظهرها الوظيفة التي يضطلع بها. وإذا كان النص كذلك، فلأن المعنى فيه «منتوج وليس أصلا»(٢٧). وإذا أردنا أن نستخرج هذا المعنى المنتوج فيجب أن نبحث عن نقطة التقاطع للعلاقات الموجودة بين الألفاظ وسياقها اللغوي، وإلا انقلب النص معنا:

ـــ جدولا من الألفاظ لا رابط بينها سوى وجودها في نص واحد.

ـ أو جدولا من الألفاظ، يظن بعض النقاد أنها تحيل إلى مدارس معينة يجب اتخاذها أساسا لتفسير النص بها.

ب ـ تُعنى الواقعية، باعتبارها نظرية تصنيفية، بالموضوع، ولذا فهي لا تستطيع أن ترى الأدب شكلا من أشكال الإنجاز اللغوي، كما أنها، ولهذا السبب أيضا، لا تستطيع أن ترى الخطاب الأدبي لغة مدركة. ومن هنا فإن عنايتها بموضوع النص تتجاوز قضية مكوناته بما فيها العلاقات السياقية بين الألفاظ. وتستخدم عوضا عن ذلك عناصر غير نصية، أو من خارج النص لتكون شاهدة عليه ومكونة لدلالته في الوقت نفسه.

٣ ـ نتبين مما سلف أن قضية المرجع تعتبر من القضايا الفاصلة بين لسانيات النص ومناهج الواقعية. وسنعرض بصورة مقتضبة طريقة كل منهما في تقصي هذا المرجع، وذلك بالعودة إلى منهج علم الدلالة مقارنا بالطريقة التي تكلم بيتروف عنها.

يضم كل نص، من وجهة نظر دلالية، عددا من الوحدات، يبدأ البحث فيها بالكلمة وينتهي بالنص، مرورا بالجملة أو الجمل التي تكونه. وسنعمل هنا على مناقشة هذه القضية بدءا بالوحدة الأولى، أي باللفظ المفرد.

لقد سبق لنا أن تكلمنا عن هذه الوحدة

كمدخل من المداخل اللفظية للنص. أما كلامنا عنها الآن فسيتناول ملمحها أو ملامحها الدلالية التي تؤديها فيه. ومن أجل هذا، سنضرب مثلا ببيت المتنبي:

الخيل، والليل، والبيداء تعرفني
والسيف، والرمح، والقرطاس والقلم

يمكننا أن ننظر إلى كلمات هذا البيت (النص) بطريقتين: الأولى جدولية، والثانية دلالية.

أما الأولى، فهي التي تكلم عنها بيتروف. وتقوم على أساس تسجيل ملاحظات حول الشيء الذي ارتبط الاسم به كما هو في الواقع. ومن أجل هذا نعد قائمة بالألفاظ (أسماء الأشياء) نسجل فيها أمام كل لفظ السمات الواقعية الخاصة به. وبموجب هذا نجد أن كلمة (الخيل) مثلا تتميز بالملامح التالية: الخيل + اسم + حيوان - عاقل + (مذكر أو مؤنث). ويمكن أن نزيد بعض التفريعات على كلمة (حيوان) فنضع لها ملامح توضيحية تشير إلى الفصيلة أو النوع، واللون، والجسم، وغاية الاستخدام، إلى آخره.قد تقدم هذه الطريقة معيارا ثابتا للاستعمال السليم لبعض الألفاظ في اللغة العادية أو اليومية، ولكنها تعجز عن تعميمه لأسباب ثلاثة:

أولا: لأن اللغة ليست كيسا من الألفاظ فقط.

ثانيا: لأن هنالك ألفاظا ذهنية تخرج كلية عن إطار الألفاظ الحسية الواردة في هذا البيت مثلا.

ثالثا: لأن الأدب كإنجاز لغوي يفيض فوق حدود هذا المعيار، ويخرج الكلمات من قائمة الملاحظات التي تجعل من اللفظ اسما لشيء يحدده الواقع إلى شيء يصير فيه اللفظ شيئا غيره. ولا يتأتى هذا إلا لأن اللغة في الواقع لا تربط بين اسم وشيء، ولكنها تربط — على حد تعبير سوسير - بين متصور ذهني وصورة سمعية. ومن هنا ندرك أيضا لماذا يكون معنى كلمة (الخيل) هو غير (الخيل) بالذات. والدليل أنه يمكن للخيل أن تذبح وتشوى أو يجرى عليها تجارب طبية، أو غير ذلك، ولكن لا يمكن أن يُفعل هذا بالمعنى.

أما الثانية، فتقوم على رصد معنى اللفظ ضمن سياقه في النص، وتعمل على تحديد وظيفته. وإذا عدنا إلى البيت (النص)، فسنجد أن الكلمة (الخيل) مرتبطة بالفعل (تعرفني). وهذه العلاقة السياقية هي التي تعطي للفظ ملمحه الدلالي المتميز. فلقد رأيناه من قبل، في التحليل الأول، يحمل الإشارة (— عاقل)، بينما نراه هنا بسبب ارتباطه بالفعل لا يتلاءم مع هذه الإشارة. ولذا فإن العلاقة السياقية في النص إذ تمنحه القدرة على المعرفة تعطيه الإشارة (+ عاقل) كملمح دلالي يربط بينه وبين الفعل في سياق واحد. ويمكن أن نقول الشيء نفسه بالنسبة لباقي الألفاظ.

أما الوظيفة، فإن التحليل الأول يجعل من الشاعر فاعلا لأنه هو القائل. ولكن إذا عدنا إلى النص فسنجد أن القائل قد صار مفعولا به، بينما يحتل لفظ الخيل مع باقي الألفاظ وظيفة الفاعل دلاليا ونحويا.

إن هذا التحول في الوظائف يعني على مستوى آخر، أن البطولة في الواقعية تسند إلى الشخص (الكاتب أو الشاعر) خارج النص. بينما تسند اللسانيات البطولة إلى النص نفسه باعتباره هو الذي يحدد صورها. وأهم ما يترتب على هذا هو أن السمة الأدبية في الخطاب الأدبي لا تظهر إلا عبر امتحان من نوع ما، تفرضه

في البدء على الكاتب، كما تفرضه من بعد على القارئ. ومن خصوصيات هذا الامتحان، كما رأيناها، أن ينتقل الخطاب إلى أدبية يجوز فيها مالا يجوز في الخطاب العادي أو التواصلي الاستهلاكي. وكذلك نجد أن من الأمور الهامة المترتبة على هذا أن العناصر المستخدمة في العمل الأدبي تعود في مرجعها، بعد أن تتمتع بسمتها الأدبية، إلى الوظيفة التي تحددها لها قوانين النص، ولا تعود في مرجعها إلى الجوهر المادي الذي يكون منه الشيء كما هو عليه في الواقع.

٤ ـ لا تنفي اللسانية الواقعية، ولكنها تنفي أن تكون الواقعية تصنيفا لشيء تسميه اللغة وترتبط به. وهذا يعني أنها تحرر الواقعية من كثافة الشيء وسكونيته وتجعلها متصورا ذهنيا تستدعيه اللغة لتكون دليلا على ما تتضمنه، دون أن يكون بينها وبين الشيء في ذاته أي رباط من المسميات. بهذا المنظور يصبح العمل الأدبي مسألة إبداعية لا إتباعية، واختبارية لا تصنيفية، وتخييلية لا فوتوغرافية، وحدسية لا حسية، يتحكم فيها الشوق فيقودها نحو نص غير مألوف، تغذيه اللذة، وتقف الحواس حياله مكتوفة حائرة.

وإذا كانت اللسانيات تنفي أن تكون الواقعية شيئا تسميه اللغة وترتبط به، فلأنها تنفي أن تكون الواقعية موضوعا مؤسسا على الإخبار. إن الأدب عندها شكل يبنيه نظامه، والواقعية متصور ذهني، تنتجه بنية النص ونظامه اللغوي. ولذا، فإن أهم سؤال يطرحه اللساني بهذا الصدد هو: كيف ركب النص، وليس مم ركب. وإننا ندرك هذا حين ننظر إلى الكلمة رمزا، وإلى الكلمة دلالة، وإلى الكلمة داخل الجملة، وإلى الجملة داخل الفقرة، وإلى الفقرة داخل البنية الكلية للنص.

نستطيع أن نقول أخيرا، إن قراءة النص في المناهج الأخرى تتم بواسطة سلطة بعض الأفكار الخارجة عنه. ولذا يمكننا أن نصفها بأنها قراءة موجهة، تصنيفية، أو غير نصية. وإن مثل هذه القراءة تنتج واقعية الأفكار التي وجهتها، وليس واقعية الخطاب الأدبي بالذات وذلك لأن الكلام، كما يقول القاضي عبد الجبار «دليل على ما يتضمنه». (٢٨) وليس دليلا على ما هو خارج عنه.

ولكي تكون اللسانيات منزهة عن التزوير، فقد اشترطت في القراءة ـ إضافة إلى ما ذكرنا ـ أن تكون خلاقة، تشاطر النص إبداعه بإعادة خلقه، والسير معه، وقع الحافر على الحافر، نحو هدف معرفي يصير فيه الأدب معرفة، يخرق المألوف، وينزاح عن المعتاد، ويعيد صياغة خلق اللغة ضمن سنن خلقها الأول، كما يصير الواقع فيه أثرا ينتجه النص ويدلنا عليه نظامه.

# المصادر والمراجع:


١ — Roman Jakobson: Huits question de Poetique. Ed, Point. Paris. P16-17.

٢ — M. RiFFaTerre: Semiotique de la Poesie. Ed, Seuil, Paris. 1978. P12.

٣ ـ Jean Cohen: Structure de Langage Poetique, Ed, Flammarion, Paris. 1966. P20

٤ ـ عبد السلام المسدي: النقد والحداثة. ص /٣٣/.

٥ ـ المرجع السابق، ص /٥٤/.

٦ ـ منذر عياشي: علم الدلالة ـ النظرية المعيارية الممتدة. مجلة المعرفة ـ عدد /٢٩٤/ ١٩٨٦ ـ دمشق. سوريا.

٧ — Q, Ducrot/ T. Todor v: Dictionnaire encyclopedique des Sciences du Langage, Ed, Points. Paris.1972. P375-376.

٨ ـ النقد والحداثة. ص /٥٢/.

٩ ـ منذر عياشي: قضايا لسانية وحضارية، دار طلاس. دمشق. /١٩٩١/ انظر فصل «اللسانيات ومنهج التفكير عند العرب» ص /٦٧/.

١٠ ـ ابن حزم: الإحكام في أصول الأحكام. مكتبة الخانجي ـ القاهرة جـ /١/ص/٤٨/.

١١ ـ الشهرستاني: نهاية الإقدام في علوم الكلام. ص /٣٥٣/.

١٢ ـ Rolan Barthes: Essais Critiques, Ed, Point, Paris. P275.

١٣ ـ غاستون باشلار: جماليات المكان. ص /٢٥/.

١٤ ـ أدونيس: فاتحة لنهايات القرن. ص /٣١٤/.

١٥ ـ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية. النادي الأدبي الثقافي. جدة /١٩٨٥/ص/٧٥/.

١٦ ـ ابن قتيبة: الشعر والشعراء. تحقيق محمد أحمد شاكر. دار المعارف ، مصر /١٩٩٦/ص/٣٢/.

١٧ ـ ابن رشيق القيرواني: العمدة. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل. بيروت. ص /١٥٠/.

١٨ ـ المرجع السابق. ص /٣٣٢/.

١٩ — R. Barthes: Le Plaisir du Texte. Ed, Seuil. Paris.1973.

٢٠ ـ المرجع السابق ص /٣٠/.

٢١ — T. Todorv: Les genres du discours. Ed, Seuil, Paris.1978. p18.

٢٢ ـ جابر عصفور: مفهوم الشعر ص /٣٦٣/

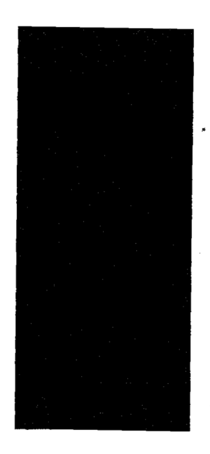
٢٣ ـ R. Barthes: Les degre Zero de L'ecriture. Ed, Seuil. Paris.1968. P31.

٢٤ ـ بيتروف: الواقعية النقدية. ص /١٤٠/

٢٥ — Jean - Michel Adam: Linguistique et discours Litteraire. Ed, Larousse. Paris. 1976. P18.

٢٧ ـ المرجع السابق، ص /١٩٥/

٢٨ ـ القاضي عبد الجبار: المغني في أبواب العدل والتوحيد. جـ/١٦/ص/٣٩



# الأدب والنقد والمجتمع

## نحو نقد «أدبي - اجتماعي»

فيما يذكر بول موي، يرتد أصل كلمة نقد إلى اللفظة الإغريقية Xpiviev ، وتعني الحكم (١)، وهو نفس ما يعنيه تعريفها القاموسي في لغات أوروبا القديمة والوسيطة. والباحث في اللغة الانجليزية يجد لهذه الكلمة مصطلحين: الأول هو Criticism، ويعني النقد بمعناه الشائع، أي الاستهجان والكشف عن الخطأ، كما يعني كذلك الفحص الدقيق لمعنى شيء ما، ولمضمونه، ولقيمته، أما المصطلح الثاني فهو Cri-tique، ويطلق على النقد (المنظم) الذي يستند إلى أسس واضحة المعالم، ويسير في خطوات منتظمة للتوصل إلى حكم معين، ويتناول موضوعه تناولا مفصلا. ومن الممكن أن يقابل ذلك في اللغة العربية مصطلحان، فنطلق على كلمة Criticism مصطلح نقد، ونطلق على كلمة Critique مصطلح (نقد منهجي) (٢).

وإذا كان النقد في تعريفه القاموسي هو فن الحكم، فإن انتقال معنى هذا المصطلح من النطاق القاموسي إلى المجال الأدبي يستلزم إضافات عدة لكلمة حكم. والأدب تاريخيا أسبق من النقد، وهو ما يعني أن الشاعر الأول قد سبق إلى الوجود الناقد الأول. فالقياس هنا قد لا يثير جدلا، لأنه أضحى من المسلمات المتفق عليها بين النقاد أنفسهم.

ومما يفرق الأدب عن النقد الأدبي

ملاحظات قد ينوّه عنها بما يلي:

١ ـ الأدب والنقد كلاهما فن.

٢ ـ لولا وجود الأدب لما كان النقد الأدبي، فالأصل هو العمل الأدبي، يليه بروز الفعالية النقدية التي استقلت نسبيا وشكلت ظاهرة تستحق أن تدرس بذاتها ولذاتها، وإن كان ارتباطها بالعمل الأدبي عضويا وحميما.

٣ ـ الأدب فن يتصل بالحياة، على حين يراها النقد من خلال الأعمال الأدبية التي ينقدها، وإذا كان الأدب نقد الحياة، فالنقد هو نقد له.

٤ ـ وتحديدا لهما، فإن الأدب ذاتي من حيث كونه تعبيرا عما يحسه الأديب، أما النقد فإنه ذاتي وموضوعي في آن معا ... إنه ذاتي من حيث تأثره بثقافة الناقد، وهو موضوعي لأنه مرتبط بنظريات وأصول علمية.

طبقا لهذا، فإنه مهما يكن الأدب فسيبقى موضوع النقد ومجاله ومرماه، بدءا من استكشاف الأصالة الأدبية ورصد خطاها واتجاهاتها، ووصولا إلى استبطان وتوجيه إمكانات العمل الأدبي في التعبير عن موقف حضاري أو رؤية متكاملة للحياة والوجود.

ويمكن القول إن مفهوم النقد الأدبي الحديث ينطوي على ثلاثة محاور متواشجة هي: التمييز، والتقويم، والتأريخ.

ويعد التمييز دلالة العلمية النقدية كلها، إذ لا يمكن دونه تمييز جنس العمل الأدبي أو إعطاؤه هويته ضمن الأجناس الأدبية، وهو كذلك محك العملية النقدية، فلا يكفي أن نطلق الأوصاف على عمل أدبي معين، فنعتبر انتماءه إلى جنس أدبي أمر مفروغ منه لا يحتاج إلى تحقيق (٣).

ويعنى التقويم بالتوصل إلى تحديد قيمة العمل الأدبي إذ تكون مرحلة تمييزه قد تحققت، ومن ثم يكون سبر القيمة وفق معايير جمالية أو أيديولوجية، لا نعتبرها نهائية، بل تتكيف بموجب كل انتاج أصيل جديد، ويشتمل التقويم وصف العمل الأدبي وتحليله والحكم عليه.

أما التأريخ Articulation فإنه حصيلة المعالجة النقدية، وأساسه وضع العمل في موقعه من سياق قائم أو مفترض، كالسياق البلاغي والأدبي والفكري والحضاري.

وقد اكتسب النقد الأدبي الحديث ـ عبر تطوره التاريخي ـ قيما جمالية ورؤى فكرية وأسسا نظرية ومفاهيم فنية، يمكن أن تلمح سماتها على الوجه التالي:

١ ـ من حيث المادة، إذ شهدت الدراسات النقدية الأدبية الحديثة تطورا ملحوظا في مادتها عن طريق اهتمامها بالأدب الشعبي بجانب الأدب (الرسمي)، وتحميلها أبعاد الوجود ونظريات الكون والحياة، وتلوينها بالمفاهيم العصرية، نتيجة تطور الأجناس الأدبية بناء على رؤى التجديد في الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والمقال، والابتكار في البناء الشعري ومضامينه، إلى جانب إضافات صائبة قدمها المشتغلون بعلوم النفس والجمال والاجتماع والأنثروبولوجيا، وكلها حتمت على النقد الأدبي زيادة مادته وتجديد رؤاه.

٢ ـ من حيث المنهج. فقد دخل على أساليب النقد مجموعتان مساعدتان:

جاءتا من جهتي معطيات العلوم والبحوث الجديدة لتفتح الدراسات النقدية وسائل وطرقا بحثية مستحدثة، ومن جهة أخرى الإحصاءات وتطبيقاتها لتمدها بأدوات جديدة. وكان استخدام هذه الوسائل مدهش النتائج في أحيان، لدرجة يمكن معها القول إن استفادة الدراسات النقدية من مناهج العلوم الأخرى، ومن المبتكرات التقنية للعلم الحديث، أدى إلى تنوع مناهجها وتعقدها، ومن ثم تطورها نحو أساليب جديدة.

٣ـ من حيث الاتجاه، حيث أصبحت الدراسات النقدية الحديثة تحاول الإفادة من منابع الفكر والفلسفة، بواسطة الاهتمام بالعوامل والتيارات الاجتماعية والنفسية والأنثروبولوجية، والاستبصار بتقاليد جماعاتها الأدبية. وكانت أولى الخطوات عندما مارس النقاد تطعيم النقد بالفلسفة، وتلقيحه بعلم الجمال، وتزويده بنتائج علوم اللغة وفلسفة التاريخ والعلوم الإنسانية والمعرفة العلمية، وإن هاجم البعض هذا الأمر، «خشية أن يتحول النقد إلى دقة العلم وثبوته، فتضحي لغته مصطلحا ثابتا لا يتغير» (٤).

وهكذا يمكن القول إن الدراسات النقدية الحديثة بلغت مرحلة من التقدم والازدهار لم تعد تعتمد على الانطباع كما كان سائدا في كثير من الدراسات النقدية القديمة. وبرغم هذا، مازال هناك في وقتنا الحاضر من يراوح بين علمية النقد الأدبي وفنيته، أو بين معياريته ووصفيته، نتيجة ما يبدو في بعض الأحيان من نقص الاتفاق بين نتائجه ومستخلصاته (٥).

## النقد الأدبي الاجتماعي خليفة فكرية

وفي تراث النقد الأدبي، ثمة حقيقة يمكن استقراؤها، تتلخص في توزع هذا التراث بين نظرتين هما: الشعور بالمسؤولية الاجتماعية، والاحساس بالمسألة الفنية، في أحيان كانت تتغلب المسؤولية الاجتماعية، وفي أحيان أخرى يبرز تسلط التقنية. لكن هذا الطرح الساذج للمسألة قد أسهم في تزييف حدودها ومعالمها، فليس ثمة مثل هذا التعارض القائم على المغالاة في التبسيط. ذلك أن المسؤولية الاجتماعية لا يمكن أن تعني تجاوز الفكرة القائلة بأن الترويج لأشكال هابطة، أو التغاضي أساسا عن موضوع الأشكال، إنما يعني في الحساب الأخير، الإساءة إلى المسؤولية الاجتماعية ذاتها.

وقد لا يكون الملائم في هذا الصدد، تتبع تطور (الصيغة) الاجتماعية في التراث النقدي تتبعا تاريخيا منذ نشأته حتى الآن، وبلوغه تلك الدرجة من المعرفة في إطار علم الاجتماع. ومع ذلك فمن المفيد الإشارة العامة لأهم المراحل التي قطعها ... بداءة، فإن المحاولات الحثيثة للنقد الأدبي الاجتماعي قد ظهرت مع المفهوم الأفلاطوني الشهير «المحاكاة Mimessis، الذي نماه بعده أرسطو بعبارته المعروفة: «إن شعر الملاحم وشعر التراجيديا، وكذلك الكوميديا والشعر الدثورامبي، وإلى حد كبير أيضا النفخ في الناي واللعب بالقيثار... كل هذا بوجه عام أنواع من محاكاة الواقع» (٦)

بعدها بدأت تتنامى محاولات التعرف على طبيعة العلاقة بين الأعمال الأدبية

وتأثيرات الوسط الاجتماعي عليها، أظهرها محاولة المفكر الايطالي جان بابتست فيكو Jean-Baptiste Vico (١٦٦٨ ـ ١٧٧٤) في معرض حديثه عن علم جديد يدرس الطبيعة المشتركة للأمم، حيث عرض لأهمية الأدب في الحضارات، مركزا على دور الشعر في الحضارة القديمة، والعلاقة بين الملاحم البطولية والمجتمعات العشائرية في هذه الحضارة، مشيرا إلى أن: «المجتمع لا يقدم ببساطة مسرحيات وأشعارا وروايات، لكنه ينمي أدبا وأدباء يستخلصون أعمالهم ومهاراتهم الفنية ونظرياتهم منه» (٧). وبعده، أكدت مدام دوستال Mme de Stael (١٧٦٦ ـ ١٨١٧) أن أدب أي مجتمع يجب أن ينسجم مع المعتقدات السياسية السائدة فيه. وكانت ترى أن الروح الجمهورية الصاعدة في السياسة الفرنسية يجب أن تنعكس في الأدب بتقديم شخصيات المواطنين (الصغار) في أعمال جادة ـ كالتراجيديا ـ بدلا من قصرها على الكوميديا. كما رأت أن الأدب يجب أن يصور التغيرات المهمة في النظام الاجتماعي، خصوصا تلك التغيرات التي تدل على الحركة نحو أهداف الحرية والعدالة. ورأت في كتابها «في الأدب من حيث علاقته بالنظم الاجتماعية» De la Litterature Consideree Dans Ses Rapports Avec Les Institutions Sociales (١٨٠٠) ضرورة فهم الآداب الأجنبية عبر خلفيتها الاجتماعية والثقافية والإيكولوجية، لتطبق بعد ذلك فكرتها هذه في كتابها التالي «عن ألمانيا» De L'Allemagne (١٨١٠)، متناولة الفارق الجوهري بين الشخصية الفرنسية الشغوفة بالحوار في الصالونات، والشخصية الألمانية المعنة في التفرد والعقلانية، مستعينة بمفاهيم عصر مونتسكيو Montesquieu (١٦٨٩ــ ١٧٥٥). وببعض آراء معاصرها الألماني هيردرHerder (١٧٤٤ــ١٨٠٣)، التي توعز بتأثير العوامل الإيكولوجية على الرؤى الأدبية (٨).

ولقد كان لتطور العلوم الطبيعية صداه في الفلسفة الوضعية Positivism عند أوجست كونت A. Conte (١٧٩٨ـ١٨٦٧)، وهو ما حدا ببعض النقاد إلى أن يضعوا للأدب قوانين تماثل قوانين العلوم الطبيعية في دقتها. فالناقد لا ينبغي أن يكون أديبا فحسب، بل هو أديب وعالم معا... عالم طبيعي يبحث في الأدب بحثا طبيعيا على نحو ما يفعل علماء الدراسات التجريبية. وقد تصدى للنهوض بهذه المهنة سانت بيف (١٨٠٤ ـ ١٨٦٩)، فدعا لدراسة الأدباء من حيث خصائصهم الجسمية وحياتهم المادية والعقلية والخلقية والعائلية، وأذواقهم وعاداتهم وآراؤهم، ثم ترتيبهم في (فصائل) يرتبط كل منها بملامح مشتركة، وبذا أضحى النقد الأدبي عند سانت بيف أقرب إلى التاريخ الطبيعي للأدب (٩).

والواقع أن هذا الاتجاه يغفل مسألة أساسية في النقد هي التأويل، ذلك أنه كلما كان العمل الأدبي عظيما كان قابلا للتأويل، ومن ثم فإن هدف هذا العمل الأدبي يظل خاضعا للدفع والجذب على خارطة النقد.

إن الأدب ظاهرة فنية وليس ظاهرة طبيعية، والفارق بين الظاهرتين واضح جلي، الظاهرة الفنية تظل أغنى من

عشرات التفسيرات، وتظـل متعـددة المعاني، لا تمنـح نفسها لتـأويل واحـد يمكن اختزاله بقانـون رياضي ناجز. أما الظاهرة الطبيعية فهـي مادة للملاحظة، يمكن اكتشـاف قوانينهـا والقول بيقين إنها تنطـوي على عنـاصر محددة قـد يكشف العلماء عن أسرارهـا وهكذا فعلى الناقـد ألا يسأل عن خـلاصات جـاهزة تتصـل بعمـل أدبي معين، وإنما يحاول تحري الرؤيـة التي تتميز به. ومـن هنا يصبـح التعـرض للمسـار الشخصي والاجتماعـي والنفسي للمبـدع غير ذي موضـوع. خاصة إذا مـا تم بمعـزل عن عـالمه الفني... وجـاء هيبوليـت تين H. Taine (١٨٢٨ـ١٨٩٣) تلميذ سانت بيف، الذي حول طـريقة استاذه إلى نوع من الحتمية الجبرية على نحو ما تتصف به القوانين الطبيعية. فإذا كانت الطبيعة لا تعـرف الخصـائص ولا القـوانين الفـرديـة، وإنما تنشـد التعـرف على القوانين العامة، فكـذلك ينبغي أن تكون قـوانين الأدب.... قـوانين تقـوم على الحتمية.

وقـد اتخذ تين مـن تـاريـخ الأدب الانجليـزي ميـدانـا لبحثـه، بهدف الوصول إلى قوانين عامة، من منطلق أن: «العمل الأدبي يتحدد بواسطة جملة من العـوامل تمثـل الحالـة العقلية العامـة والظـروف المحيطـة» (١٠). وقـد بـدا واضحـا مـن تطبيقـه لفـرضيتـه هـذه ومناقشته التفصيلية لها أنه يعزو أهمية خاصـة إلى الوسط الاجتماعـي أو البيئة التـي تخلـق الحالـة العقليـة الـلازمـة للابداع الأدبي.

وقـد حـاول تين تفسير هـذه الحالـة العقلية من خلال تطبيـق معادلة تحليلية قـوامها مـؤثـرات ثـلاث هي: الجنـس، والبيئـة، والعصر، تـؤثـر في الأعمال الأدبية.

ويشمـل مصطلح الجنـس مجموعـة من الأفكار عن الوراثة والأرض والمناخ، وتضم البيئـة الاجتماعية والاقتصـادية والثقافيـة، في حين يركـز العصر الانتباه على جـوانـب الاستقـرار والتغير في الحضـارة.

لقد كـان تين من أوائل النقـاد الذيـن تناولوا العلاقـات بين الفنان ومجتمعه، وبينه وبين أقـرانه، والطرق التي يـؤثر بها الجمهـور في الحصيلـة الإبـداعيـة للفنـان. وكـان اتجاهه هـذا تعبيرا عـن الرغبة في مجاوزة تخلف منـاهج العلوم الإنسـانية بـاصطنـاع منـاهج العلـوم الطبيعية، ويصـف هاري ليفين H. Levin تأثير تين على التفسير الاجتماعي لـلأدب بقولـه: «إن كتـاب تين (تاريـخ الأدب الانجليـزي –١٨٧١) يتخلـص دفعه واحـدة من الفكـرة الخاطئة التـي تـرى أن الأعمال الأدبيـة تخرج إلى الـوجـود كما تتسـاقـط النيـازك مـن السماء. وقـد يمكـن بعـد هـذا إغفـال الأساس الاجتماعي للفـن، ولكن يصبح من الصعب إنكاره» (١١).

وبرغم ذلك، يمكن القول بأن آراء تين حول تأثير بيئة العمـل كانعكاس مباشر للواقع، تبدو لنا تبسيطية وقد تجاوزها الـزمـن، وتظهـر «كأنها خـارجـة مـن معمـل»، وعبر هـذا الخط نفسـه، قـدم برونتير Bruntiere(١٨٤٩ ـ ١٩٠٦) محاولـة تقـوم على نظـريـة النشـوء والارتقاء، بدراسة تطور الأنواع الأدبية في تـأثـرهـا بعـوامـل البيئـة والعصر والوراثة الاجتماعية للكاتب (١٢).

وثمة باحث فـرنسي آخر هو ألكسندر بلجام A. Beljame، واصـل الباحـث

بدعوة علماء الاجتماع إلى الاهتمام بدراسة العلاقات بين المؤلف والجمهور، وذلك في كتابه «الجمهور والأدباء في انجلترا خلال القرن الثامن عشر» Le Public Et Les Hommes De Letters En Angleterre Au 18 e Siecle (١٣). وبدءا من القرن العشرين، تتابعت دراسة العلاقة بين الأعمال الأدبية وتأثيراتها الاجتماعية، في النهج الذي اختطته المدارس الشكلية والفرويدوية والوجودية والبنائية، مرورا بالمدرسة الإجماعية Unanimis-me الفرنسية، التي حاولت في عام ١٩٠٨، أن تفسر الأعمال الأدبية من خلال تنوع عواطف وانطباعات الجماهير، وروادها رومان، ودوهاميلو وفيلدرك، إضافة إلى اسهامات ليز ستيفن L. Stephen، وليفين شوكنج L, Schucking، وولتر إبيش W. Ebisch، وهربرت سكوفلر H. Schoffler ، وولتر شيرمر W. Schirmer، وجورج كفرشتين G. Keferstein، وغيرهم.

وفي الولايات المتحدة، تطور النقد الأدبي الاجتماعي تبعا للظروف الاجتماعية أكثر مما تطور في أي موطن آخر، حيث أبدى عدد من النقاد، يقف كالفرتن V. Calverton في طليعتهم - بعد الحرب العالمية الأولى اهتماما كبيرا بالروائيين الواقعيين من أمثال دوس باسوس D. Passos، وجون شتاينبك J. Steinbeck، وإن بدا نقدهم التزاما تاريخيا أكثر منه جهدا نقديا حقيقيا، وتأسست في عام ١٩٣٤ مجلة «الرمح» Review Partisan التي قدر لها ألا تعيش على هذا المنطلق السياسي أبعد من عام ١٩٣٦.

وتتالت بعد ذلك أعمال روي بيرس R. Perice في كتابه «المذهب التاريخي مرة أخرى» Historicism Once More كمحاولة نقدية تسعى إلى دراسة الأعمال الأدبية من حيث بعدها التاريخي والاجتماعي. وقدم إيان وات I. Watt كتابه «صعود الرواية» The Rise of the Novel، مفسحا فيه المجال لمعالجة الأدب معالجة اجتماعية، عن طريق دراسة الأدب الانجليزي في القرن الثامن عشر، عبر مؤلفات ديفو Defo ورتشارد سن Richardson، وفيلدنج Fielding، ملاحظا أن هؤلاء الروائيين الثلاثة ينتسبون إلى جيل واحد، وهو ما عده أمرا لا يمكن أن يكون محض مصادفة، ومقررا أن الجنس الأدبي الذي قدموه (الرواية) لم يتم في معزل عن ظروف أدبية وفكرية واجتماعية ملائمة، ولاحظ كذلك ظاهرة بدت له أكثر أهمية، مفادها: «أن واقعية الرواية لا تتركز في عالمها المتخيل، بل كذلك في الطريقة المتبعة لعرضه» (١٤).

وهكذا نلمس أن المحاولة التي قام بها وات كانت تستهدف الكشف عن «الموقف الواقعي»، وأنه لم تعوزه الإشارة إلى أن نجاح هذا الجنس الأدبي قد صاحبه ظهور جمهور جديد من القراء اتسعت دائرته، نتيجة إنشاء المكتبات المتجولة. وإلغاء إشراف أصحاب المكتبات، وهبوط أسعار الكتب إضافة إلى أن أعمال هؤلاء الروائيين الثلاثة تقع في مركز اهتمامات أفراد هذا الجمهور الجديد من الطبقة الوسطى النامية وقتذاك، «بوصفهم أعضاء في برجوازية لندن، ممن لم يكن لهم إلا الرجوع إلى قواعدهم الخاصة من حيث الشكل والمضمون، ليكونوا على ثقة من أن كتاباتهم ستبعث السرور في جمهور

عريض... وليس المهم أن ديفو أو ريتشاردسون قد لبيا رغبات جمهورهم الجديد، بل الأهم أنهم كانوا قادرين على التعبير عن رغباته من الداخل» (١٥).

عبر هذا الطواف المتعجل بخريطة النقد الاجتماعي، فإنه لا يمكن الإدعاء بقدرته على تأسيس منهج متكامل له. هناك فقط بعض الأعمال التي استطاعت ـ إلى هذا الحد أو ذاك ـ أن تقترح أساليب وطرقا جديدة. ذلك أن الإطار المرجعي Frame of reference الذي اعتمد عليه هذا النقد يكاد في أغلبه يعتمد على نظرية الانعكاس Reflection Theory التي أصبحت بمثابة اتجاه عريض لدى عدد من النقاد، يؤكد دور الأديب في تصوير الحياة الاجتماعية، ويعد الأدب سجلا للتجربة الاجتماعية.

وهكذا يمكن القول إن هذه المحاولات النقدية قد كابدت موضوع العلاقة بين الأدب والمجتمع، وتفاوتت إجاباتها، لكنها لم تنكر هذه العلاقة المتشابكة، وهو ما حاوله النقد السوسيولوجي المعتمد على مفاهيم علم الاجتماع ونظرياته ومناهجه.

## نحو نقد سوسيولوجي

وعلى الرغم مما يبدو من الاتجاهات النقدية الاجتماعية في دراستها للعلاقة بين الأدب والمجتمع، وعدم استطاعتها استكناه طبيعة هذه العلاقات، فإنها بلا ريب قد أدت خدمة طيبة، وإن لم تعط إمكانية رصد كافية للأسس الاجتماعية للأدب. ومن هنا، فإن الحاجة بدت أوفى إلى اتخاذ مدخل أكثر تكاملا عبر الأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع، وهو ما يدعو إلى التفرقة بين مفهومي «النقد الاجتماعي» Social Critics و Socio-logical Criticism «النقد السوسيولوجي».

وثمة اعتبارات محددة استدعت هذه الحاجة هي:

١ ــ أن تعقد العلاقة بين الأدب والمجتمع، تدعو إلى ضرورة وضع مفاهيم تعبر عن نظرة أكثر تكاملا إلى هذه العلاقة، كي تعطيها منطلقا وقاعدة نظرية.

٢ ــ أن الفهم الأعمق والأشمل لهذه العلاقة لا يمكن أن يتحقق إلا في ضوء دراسة ارتباطاتها المتداخلة، وليس كمجرد عملية تكميلية لسد نقص يشوب النقد الاجتماعي أو تعدل من مستخلصاته.

٣ ــ إنه من الأوجب إغناء النقد الاجتماعي بمفاهيم علم الاجتماع ونظرياته ومناهجه، من كون أن هذا العلم يقدم وجهة نظر علمية لدراسة الديناميات الاجتماعية للظاهرة الأدبية، عبر الاتجاهات العامة لمناهج بحثه، وأساليبه ووسائله الفنية، ومفاهيمه وأطره النظرية، التي ثبت إمكان نجاحها في دراسة موضوعاتها، وإن شابها ـ ولم يزل ـ شيء من الجدل والقصور.

قد يقال هنا أن المقصود هو ــ أولا وقبل كل شيء ـ دراسة أدبية، وكما يرى جاك لينهارت J. Leenhardt فإن: «هذا لا يمنع قط معالجتها لموضوعها بمنظار علم الاجتماع، فإن علماء الاجتماع بدورهم كان لابد لهم من أن يحظروا على أنفسهم ـ لفترة طويلة ما ـ الاهتمام بالأدب اهتماما جديا» (١٧). يؤكد هذا، أن النقد الأدبي في معاناته وقصور

تحليله عن الإحاطة بالواقعة الأدبية ومعالجة معطياتها والبحث في جمالياتها، وفي الوقت الذي ينحو فيه نحو التخصص، فإنه من الطبيعي أن يتطلع إلى أنماط أخرى للتفسير والتحليل مستوحاة من علم الاجتماع، وهو ما قد يؤدي إلى إغناء متبادل، وتخط مشترك وفعال لمشكلات عدة.

وينبغي الإقرار بأن هذا النقد السوسيولوجي يلاقي ـ ولم يزل ـ بعض التحفظات التي شاركت في خلقها مجموعة من العوامل، ومنها:

١ـ سوء الفهم الشائع لمفهوم علم الاجتماع، وما يجب أن تتضمنه الدراسات السوسيولوجية.

٢ـ القصور البادي من ناحية علم الاجتماع الوصفي Scriptive Sociology في دراسة النظم النوعية في المجتمع، مثل اللغة والأدب وغيرهما.

٣ـ الشعور السائد بأنه لا يوجد سوى القليل في علم الاجتماع مما يمكن أن يقال في موضوع النقد السوسيولوجي.

٤ـ التصور (الخاطىء) بابتعاد مجال النقد الأدبي عن الأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع، من منطلق أن علماء الاجتماع أنفسهم أقرب إلى حصر أنشطتهم في حدود الوصف وليس التقويم.

٥ـ أن النقد السوسيولوجي باستغراقه في البحث عن المرجع الاجتماعي للأثر الأدبي، وبتوسله المقارنة مع كتابات ووقائع اجتماعية أخرى، قد ينساق في مجازفة يجد نفسه فيها مبعدا إلى محيط هامشي يختلط فيه ما هو أدبي مع ظواهر من طبيعة أخرى، أو ينزع إلى خطر الانحباس في نقد داخلي، زينته الرجوع إلى ما هو اجتماعي.

وكما يقول لينهارت: «لقد افتقر المتقدمون الذين مهدوا لعلم اجتماع الأدب إلى طريقة، أكثر من إفتقارهم إلى نظرية في الوعي، تكاد تكون ـ من حيث الوجهة التي ننظر بها إليها على الأقل ـ بديهية وواضحة. ذلك أنهم لم يعرفوا كيف يتابعون فكرتهم في قراءة دقيقة، ولذا فإن نقاط التقارب التي أملتها عليهم إمكاناتهم ظلت بعيدة ومتكلفة. ومع ذلك يمكن القول إن الافتقار إلى الدقة في الطريقة، لم يمنع دراساتهم أن تكون مثمرة، برغم مراوحة آرائهم بين الغموض والتعسف، اللذين يحولان دون ظهور هذا العوز الأساسي» (١٨).

وحتى الآن يمكن ملاحظة أن النقد السوسيولوجي قد ارتبط بافتراضات ثلاثة رئيسية هي:

الأول، أن الأدب يعكس المجتمع والثقافة السائدة فيه.

والثاني، أن الأدب يعمل كوسيلة من وسائل الضبط الاجتماعي في المجتمع.

والثالث، أن الأدب كوسيلة إعلامية يرتبط بالرأي العام، ويؤثر في الاتجاهات الاجتماعية والقيم، وفي سلوك الأفراد والجماعات (١٩).

وأيا كانت هذه الفروض Hypothesis التي مازالت حتى الآن مجرد فروض أكثر منها حقائق أو نظريات، فهي تشمل فكرة أساسية مؤداها أن للأدب وظيفة اجتماعية Social Function، ذات زوايا مختلفة وأبعادا متعددة... وهو ما يعني دورا ما لعلم الاجتماع في عملية النقد الأدبي، أو بالأصح ضرورة النقد السوسيولوجي للأدب.

## هوامش البحث:

(١) بول موي: المنطق وفلسفة العلوم، ترجمة فؤاد حسن زكريا، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٢، الجزء الأول، ص٧٢.

(٢) د. محمد عارف: الجريمة في المجتمع ـ نقد منهجي لتفسير السلوك الإجرامي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٧٥، ص ص ٢ـ٣ مستخلص من:
English H. And C. English: A Comparative Dictionary of psychoanalytical Terms, N. Y., Longmans, Green And Co., 1958. P.131.

(٣) لعل من أشد الظواهر في النقد الأدبي إثارة للانتباه، بل القلق، أنه قد سيطرت عليه مع نشوء الأجناس الأدبية الجديدة، كالقصة القصيرة، والرواية، والقصيدة الدرامية متعددة الأصوات، نبرة جارفة من التعميم، الذي لا يفي كلا من مراحل العلمية النقدية حقها من السير والاكتشاف. ومن ثم يهمل اهمالا شبه كلي، الضوابط الأساسية لنظرية الأجناس الأدبية والإشكالات المتصلة بها، كما تتجلى في الإبداعات الأدبية المعاصرة، لمزيد من التفصيل، انظر:
خلدون الشمعة: الشمس والعنقاء دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٤، ص ص ٣٧ـ٤١.

(٤) د. شكري محمد عياد: «النقد الأدبي بين العلم والفن» في الفكر المعاصر، معهد الإنماء العربي، بيروت، العدد ٢٥، يناير ـ فبراير ١٩٨٢، ص ٢١٠.

(٥) ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، الجزء الأول، ترجمة د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨، ص٣٢.

(٦) أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة د. شكري عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص٢٨.

(٧) Elizabeth And T. Burns (eds.): Sociology of Literature And Drama, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1973, P.163.

(٨) Bruford, W. H.: "Literary Criticism And Sociology", in Literary Criticism And Aociology, J.P. Strelka (ed), The Pennsylvania State Univ. Press, 1973, P.3.

(٩) Bruford, W.H., OP. Cit., p.27.

(١٠) د. محمد محمود الجوهري وآخرون: ميادين علم الاجتماع، الطبعة الأولى، ١٩٧٠، دار المعارف بمصر، ص ٤٥٤، نقلا عن:
Barnett, J.: "The Sociology of Art", in Sociology Today, By Merton And Others (eds), Harper Torchbook Edition, N. Y., 1965, 1965, PP. 197-214.

(١١) Elizabeth And T. Burns, Op. Cit., p.63

(١٢) Bruford, W.H., OP. Cit., p.4.

(١٣) Ibid., p.4.

(١٤) Ibid., p.167

(١٥) Ibid., p.170

(١٦) Ibid., pp. 60-63

(١٧) Leenhardt, J.: Sociologie De Lecture, Gallimard, Paris, 1982, p.190

(١٨) Ibid., p12

(١٩) عبدالباسط محمد: «علم اجتماع الأدب»، في المجلة الاجتماعية القومية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، يناير ١٩٦٨، ص ٦٠.



# مفهوم الصورة في النقد الأدبي

● أحمد جاسم الحسين

## الصورة والصورة الشعرية:

قبل الحديث عن مفهوم الصورة لدى الدارسين والنقاد على اختلاف مشاربهم وأزمنتهم ثمة سؤال لابد من الإجابة عنه هو: لماذا آثرنا استعمال كلمة «الصورة» فقط مع أنّ أكثر النقاد والدارسين يستعملون كلمة الصورة متبوعة بإحدى الكلمات الآتية (فنية - شعرية - أدبية)؟

إن الكلمات السابقة ترافق كلمة الصورة لالتمنحها الأمان، بل لتكبّلها بحكم تقويمي مسبق، وهذا ما ادّعينا أننا سنحاول النأي عنه ما استطعنا إلى ذلك سبيلا؛ لاعتقادنا أنّ النقد في أبهى صوره يكون بالتحليل، وليس بالأحكام التي نعدها حقا طبيعيا لسيرورة الزمان من جهة، ونتيجة للتحليل، وليس مقدّمة له!

هذا الأمر مبني على أنّه ليس من الضروري أن تكون كل صورة ترد في شعر ابن المعتز أو غيره ستقدّم نفسها على طبق خالص من الفنية أو الأدبية أو الشعرية؛ فكم من صورة تقادم عهدها، وخفت بريقها وانطفأت نارها.. أو تكون قد استعملت بمساق مميت لها، إضافة إلى عدم تمكن الشاعر أحيانا من استعمالها استعمالا يثير فيها الحياة، ويبعث جمالياتها، ولا نغالي إن قلنا: إنّ بعض الاستعمالات تئد الصورة، وتميت كل تميز يمكن أن يلحظ فيها، لذا فإننا سنستعمل كلمة (صورة) فقط، ونترك

أمر كونها شعرية أو أدبية أو فنية نتيجة للتحليل.

حديثنا عن مفهوم الصورة سينشطر إلى أربع كوى:

- الأولى سنبحر من خلالها نحو تراثنا العربي النقدي، إذ سنسلط الضوء على مفهومها عند أعلام النقاد العرب القدماء - وابن المعتز أحدهم - وكلنا أمل ألاّ نعود من هذه الرحلة إلا برفقة الإجابة عن سؤالين:

أولهما: لماذا لم نكتف بالتقسيمات البيانية القديمة؟

وآخرهما: ما الذي ستقدمه دراسة (حديثة) لصور شاعر قديم؟

وبالثانية سنيمم وجهنا شطر النقد الغربي الذي تفيّأ أكثر نقدنا العربي الأدبي الحديث بظلاله بالنقل أو الترجمة أو التأثر، حيث سنعود بعد ذلك — عبر الرحلة الثالثة - إلى النقد الأدبي العربي الحديث ممثلا بأعلامه محاولين استجلاء معانيها لديهم وتجلياتها فيما كتبوه من أبحاث لنصل أخيرا إلى مفهوم الدارس للصورة الذي سيؤثر - شاء أم أبى - في طريقته في دراسة صور الشاعر عبدالله بن المعتز العباسي.

## مفهوم الصورة لدى النقاد العرب القدماء:

من أجل رسم صورة واضحة للمفهوم سنستعين إضافة إلى الكتب النقدية بكثير من كتب اللغة والبلاغة ابتداء من ابن قتيبة إلى نهاية القرن الهجري الثامن ذلك أنّ الكثير من كتب اللغة والبلاغة تحتوي على عدد من الإشارات للصورة.

أما بعد القرن الهجري الثامن فقد دخل الفكر العربي — والنقد أحد مظاهره - مرحلة التكرار والإعادة والتصنيف؛ (والتصنيف غير الخلق الفكري) أما قبل ابن قتيبة فلم يتحدث أحد عن الصورة - فيما وصل إلينا - !

ارتسمت أمامنا عدة طرق لولوج معالم المفهوم قديما: أولها ينتقل من مفهوم ناقد إلى آخر وثانيها الإطلالة على المفهوم في نهاية كل قرن، وآخرها طريق التقسيم إلى مراحل زمانيّة...

وارتأينا أن نسلك الطريق الأخيرة كون الأولى لا تستطيع نقل التطور التدريجي إذ كثيرا ما تقدم به أحد النقاد وأعاده آخر إلى الوراء.. ومن معوقات الطريق الثانية صعوبة الفصل بين قرن وآخر بدقة ذلك لصلتهما؛ الأمر الذي يعطي تبريرا مقنعا لولوجنا الطريق الثالثة التي تعطينا فسحة أوسع لسبر المفهوم والتعرف إلى معالمه...

قسّمنا المراحل إلى ثلاث:

الأولى: البدايات (قبل القرن الخامس الهجري)

الثانية: البلوغ (القرن الخامس الهجري)

الثالثة: التفريعات (بعد القرن الخامس الهجري)

أولا: البدايات: تشمل ما يقارب قرنين من الزمان، وتضم ثمانية كتب نقدية، هي: (الشعر والشعراء) و(البيان والتبيين) و(البديع) و(عيار الشعر)، و(نقد الشعر) و(الموازنة بين أبي تمام والبحتري) و(الوساطة) و(كتاب الصناعتين).

لقد رادف مفهومها معنى المجاز لدى ابن قتيبة() وكانت إحدى خصال الشعر الحميدة عند الجاحظ؛ إذ عرف الشعر قائلا: «إنما الشعر صناعة وضرب من

التصوير والنسج أ)».
وتوقف كذلك عند جودة التشبيه وحسن الاستعارة وابتكار الصورة، ثم خطت الصورة خطوة واثقة على يدي شاعرنا الناقد عبدالله بن المعتز حين دعا إلى ضرورة رعايتها والاهتمام بها وإعطائها استحقاقاتها لكنها لم تخرج بكل أسف عن كونها أحد أنواع البديع(١)، بل إنها تتحايث معه أحيانا إلا في بعض عناصره (٢) ولم تخرج عن قفصها الذهبي آنذاك بكونها حلية وزينة، وقد زاد عليه ابن طباطبا العلوي بأن جعلها مرادفة لمفهوم الألفاظ(٣).

فيما ركز قدامة بن جعفر على حسيّتها(٤)، وأسهب في شرح الأسباب والنتائج وأصّل مسألة المحاكاة في الصورة وعدّ المحاكاة نوعا من الوصف(٥).

ولعل أبلغ الخطوات في هذه المرحلة كانت خطوة الآمدي الذي شغل نفسه ووقته بالنقد مستفيدا من علوم الفلسفة التي أخذت بالشيوع، لكنّ عدم تمكنّه من الترجمة، وخطأه في ترجمة بعض المصطلحات جعله محتارا في تحديد مفهومه لها؛ إذ ترجّح عنده بين فهم منقول عن أرسطو (الصورة معنى)(٦) ومفهوم مستلّ من علم البديع بكونها (محسن)، ولم يكن لديه الجرأة لكسر هذه الشرانق، أو تأصيل أحدها، لكنّه على أية حال قفزبها إلى الأمام مشيرا إلى ضرورة التركيز على الصياغة، ووجوب توافر الصلة بين طرفي الصورة (٧) وتلك لعمري كانت أصولا لتفريعات اللاحقين.

أمّا القاضي الجرجاني فقد سار في طريق جديدة هي التنبيه على الجانب النفسي للصورة، وكونها أداة لنقل التجربة الإنسانية (٨) تاركا بذلك مسألة التركيز على الصياغة لأبي هلال العسكري الذي كان أهلا للثقة، إذ توقف مطوّلا عند العلاقات بين المفردات والمساقات التي تحيا فيها(٩) وبذلك يكون قد وضع اللبنة الأولى في مدماك، بل بناء أكمل إعمار مداميكه ناقد فذّ رسم أنصع مفهوم للصورة في تراثنا النقدي.

هكذا وجدنا أنّ مفهوم الصورة آنئذ قد أمسك بتلابيبه عدة أمور منها كونها إطارا خارجيا، وأداة للتحلية والزركشة، وكذلك حسن الصياغة، وضرورة التناسق بين أجزاء الصورة، وعدم التناسق، ومحايثة الصورة للمحاكاة وعدم التخلّي عن التناسب بين المعنى الأصلي والمجازي!

بكلمات أخرى يمكننا القول: لقد تأثر مفهوم الصورة بعاملين: الأول عربي خالص كونها محسنا لفظيا والآخر هو الناتج عن الترجمة، إذ كانت تعني المحاكاة متأثرين بمفهوم أرسطو للشعر.

لكنّ هذه المرحلة بكلّ تجلياتها لم تكن مستقلة عما تلاها، إذ كانت مرحلة التأسيس والأصول للمرحلة التالية:

ثانيا: مرحلة البلوغ (القرن الخامس الهجري)

يمثّل هذه المرحلة عدّد من الكتب هي: (إعجاز القرآن) و(العمدة) و(سرّ الفصاحة) و(دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، وتمتدّ لقرن من الزمان.

لقد نوّه الباقلاني بأهمية النظم من خلال الآيات القرآنية قاصرا تلك النظرية على آيات القرآن هادفا من خلال ذلك إلى لفت الأنظار نحو الإعجاز القرآني، وقد توقّف مطوّلاً عند الألفاظ والمعاني(١٠).

أما ابن رشيق فقد خطا بالمفهوم خطوات واثقة، وكان واعيا بما يفعله؛ إذ

عد التخيّل الأقنوم الأهم للصورة غير متناس الأثر الذي يجب أن تتركه الصورة في النفس، وناقش مطوّلا دور الخيال في الصورة(١١)!

فيما شغل ابن سنان نفسه بمحاولة أثبات أنّ المعنى هو الصورة، والألفاظ هي الموضوع، ونوّه بحسن التأليف الذي يعطي الألفاظ معنى صحيحا مستفيدا بذلك من آراء أرسطو(١٢) وقدامة بن جعفر في تأكيد المحاكاة، وألحّ أيما إلحاح على حسيّة الصورة وألفتها لأنّ «الأصل في حسن التشبيه أن يمثل الغائب الخفي الذي لايعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد أو يمثّل الشيء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه، فيكون حسن ذلك لأجل الغلو والمبالغة...(١٣)» وخلص إلى أنّ الصورة أبلغ من الحقيقة....

وقد طوّر هذه المقولات وأعطاها أبعادا هامة وأصّلها وأسهب في شرحها وتنبه إلى جمالياتها ناقد فذ هو عبدالقاهر الجرجاني الذي أشار إلى أنّ التشبيه والاستعارة والمجاز أدوات لقصد أعمّ وأبعد هو «بيان أمر المعاني كيف تتفق وتختلف؛ ومن أين تجتمع وتفترق(١٤)....».

ونبّه إلى أنّ الاستعارة والكناية ليسا أمورا يجريها الشاعر في ظاهر اللفظ وفي المعنى، وقادة ذلك إلى تصوّر الحركة الذهنية التي تصاحب هذه الصور البيانية وهي حركة فكرية منطقية إلى حدّ كبير (١٥)!.

وتوقف الرجل مطولا عند مسألة النظم والتأكيد على دور السياق في الصورة وما مفاده أن الصورة كاللون في اللوحة يزداد بهاء فيها ويستمد حيويته وجماله من وجوده فيها.

وكذلك نبّه إلى أنّ جمال الصورة البلاغية لا يعود إلى المضامين والمدلولات بل إلى المعاني الإضافية التي يلاحظها القارىء في تراكيب العبارات وصياغتها وخصائص نظمها وسياقها(١٦).

وكسر قاعدة التقارب بين طرفي الصورة وأثبت بالشواهد أنّه كلّما كان طرفا الصورة بعيدين كان ذلك أغنى لها حيث قال عن التشبيه:

«وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كان إلى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب(١٧).

لأن الصورة عنده تتكون من الجمع بين أمرين متباعدين متناقضين في الظاهر مؤتلفين من حيث أثرهما في العقل والحدس.

وهكذا نجد أن الصورة قد وصلت في هذا القرن إلى مفهومات جديدة تنبّهت لعوامل شعرية الصورة وجمالياتها وأبعادها الأمر الذي ساعد بعد ذلك في بعض التفريعات التي ساهمت في إيضاح وجلو الكثير من خصالها....

## ثالثا ـ مرحلة التفريعات

تمتد من بعد القرن الخامس الهجري إلى القرن الثامن الهجري وتمثلها كتب كثيرة اخترنا أبرزها (الكشاف) و(المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) و(الإيضاح في علوم البلاغة) و(منهاج البلغاء وسراج الأدباء).

لقد انصرف الزمخشري إلى إيضاح أهمية الصورة المعروضة للقارىء والنفس الإنسانية مركزا على الجانب العقلي في التشبيه والاهتمام بالشكل الخارجي(١٨).

فيما كانت الصورة عند الخطيب القزويني صورتين الأولى: هي الصورة التخيليّة المتحركة والأخرى هي الصورة التخيليّة الساكنة وكانت وظيفتها لديه تتجلى في الإطناب والتفخيم والتمكين في النفس(١٩).

وكانت وظائف الصورة عند ابن الأثير تتمثل في تثبيت الخيال والمبالغة في الإيضاح والإيجاز والشرح والتخييل وقد أسهب ابن الأثير في الحديث عن وظائفها ودورها في الإقناع(٢٠)...

أما حازم القرطاجني فقد طوّر كثيرا في أسس النظم التي تحدّث عنها عبدالقاهر الجرجاني ولو هيىء لما قدّمه من يطوره لأدّى ذلك إلى فتوحات كبيرة تخدم النقد العربي والأدب أيضا وكانت أسس الصورة لديه هي العالم الخارجي والمعاني التي تحصل في الذهن والألفاظ التي تنقل هذه الأشياء إلى المتلقي(٢١) وخلص إلى أنّ الصورة هي «محصول الأقاويل الشعرية بتصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان(٢٢) وبذلك يمكننا القول: لئن كانت نظرية الجرجاني تقوم في كثير من أسسها على أقانيم الباقلاني فإن القرطاجني قد خطا بها خطوات واثقة لكن المشكلة كانت في أنه لم يأت بعده من يطور ما اشتغل عليه ولو تهيأ لآرائه وتفريعاته مع ما سبقها من يمتلك القدرة على تطويرها لأينعت ثمارا ناضجة ومفهوما عربيا للصورة أفضل بكثير مما جاء به النقد الغربي؛ لكن أكبر مشكلة واجهت الفكر والنقد آنئذ هي أنّ اللاحقين أخذوا يدورون في لجّة السابقين وكانت لجة عميقة ابتلعتهم وقد كانوا من الضعف بمكان حيث لم يتجاوزوا الجمع والتصنيف إلى القرن العشرين...

يمكننا إجمال القول بعد هذه الرحلة بين أوراق كتبنا النقدية والبلاغية واللغوية بما يلي:

ـ تنبه الدارسون إلى أهمية الجانب النفسي وأعطوا المتلقي دورا كبيرا وركزوا على ضرورة المواءمة بين الحالة النفسية والصورة وحالة المتلقي، وساد شعار (البلاغة مراعاة مقتضى الحال).

ـ أشار كثير منهم إلى أهمية المحاكاة متأثرين بالترجمة آنئذ.

ـ كان للنظم عندهم مكانة أثيرة وقد ركز كل من الباقلاني والجرجاني والقرطاجني على دور السياق....

ـ لم تخرج الصورة عند كثيرين منهم عن كونها زخرفة وصنعة ومحسنا لفظيا أما خصائصها فقد تمثلت لديهم بالحسية والحرفية والوصفية والجمود.

وغير ذلك من الخصائص التي نظر من خلالها إلى الصورة وبمفاهيم مسبقة وبمقاييس جاهزة كان يجب على الصورة أن تقتدي بها.

## مفهوم الصورة لدى الغربيين:

اختلف مفهوم الصورة لدى الغربيين بحسب المذهب الأدبي والنقدي السائد فلم تتجاوز حدود الصورة البلاغية في عصر سيادة المذهب الكلاسي حيث كانت تعني مجموع الانطباعات المادية في الذهن المتشكلة عن طريق الحواس(٢٣) في حين أنها كانت صورة كشفية خلقية عند الرومانسيين(٢٤) الذين استفادوا كثيرا مما قاله كولردج حول الخيال(٢٥)، وكانت الصورة هي العين التي يبصرون من خلالها الحياة...

وفي العصر البرناسي انعكس المذهب العلمي الموضوعي السائد على مفهوم

الصورة لتختفي شخصية الشاعر خلف أسس علمية إذ كان الهم والاهتمام منصبا على إحكام صياغة اللغة في الأرساف القديمة(٢٦)... واستطاع مرتادو المذهب الرمزي تكسير قيود هذه العلمية إذ جعلوا منها صورة إيحائية ذاتية أقرب إلى التجريديّة لأنهّا تنتقل من المحسوس إلى العالم الباطني والعقلي...(٢٧).

فيما تلبّست بلبوس الأحلام وخواطر المرضى مع السرياليين الذين ركّزوا على ضرورة التأويل وفك المرموزات الواضحة وغير الواضحة وصارت تعني من جملة ما تعني كشف الصور النفسية الغامضة(٢٨)؛ وقد أخذ اللاشعور دورا هاما في تأطير مفهومهم لها، وصارت لدى المنخرطين في أمور التحليل النفسي لذة أولى تدفع بنا إلى الاندفاع نحو لذة أعمق نحصل عليها فنصبح حالمين مع الفنان(٢٩).

وفي ظلال الشكلانية والبنيوية وما بعد ذلك عرف عن طرفي الصورة التماهي وتعدد الدلالات والابتعاد بها عن الإبهام حيث تعاملوا مع الصورة بذاتها(٣٠) مركزين على ضرورة إثارة مخيلة المتلقي وإحداث فجوة التوتر و(صدمة المتلقي) حيث ينشط بعد الصدمة إحساسه وانفعاله وإدراكه عبر إثارة مدركاته بالصورة ذاتها قبل إحالته إلى المواد الأخرى.

وتنبهوا بذلك إلى أنّ الصورة التقليدية تقلل من حدّة الإثارة عند المتلقي فالصورة عندهم تبعث على التواصل بين النص والمتلقي وبذلك يتجلى دور الشعرية في محاربة التكرارو الغموض «وتقديم المادة الشعرية بشكل نحسّ معه بنضارة الأشياء وبكارتها وبكثافة اللغة وبسماتها»(٣١).

وهكذا نجد أن مفهوم الصورة لدى الغربيين قد مرّ بمراحل متعددة وفقا لما هو سائد في النقد لكنّه ركّز في الفترة الأخيرة على ضرورة تحقيق صدمة للمتلقي وعلى شعرية الصورة وهي في المحصلة التي تؤدي إلى صدمة المتلقي عبر الانزياح، وتغيرّ المفهوم تبعا لدور المتلقي في النصّ حيث صار المتلقي مؤلفا آخر للنص الأدبي...

## مفهوم الصورة لدى النقاد العرب المحدثين:

كثيرون هم النقاد العرب الذين تحدّثوا عن الصورة ووظائفها وخصائصها وموادها... لذا فإننا لن نتوقف عندهم جميعا بل سنتوقف عند تسعة منهم حاولنا في اختيارنا لهم أن نشمل فترة طويلة من جهة ووجهات متنوعة في الصورة من جهة أخرى وهم (د. محمد غنيمي هلال ود. عز الدين إسماعيل ود. مصطفى ناصف ود. صبحي البستاني ود. نعيم اليافي ود. كمال أبو ديب ود. ساسين عساف ود. جابر عصفور والولى محمد...).

لقد أولى د. عز الدين إسماعيل(٣٢) ود. نعيم اليافي(٣٣) من بعده الجانب النفسي أهمية كبيرة لاعتقادهما أن الشعور واللاشعور هما مولج الصورة الأساسي في حين أنّ آخرين ظنوا أنّ مصدرها خيالي بحت، وهكذا دواليك ارتهنت وجهات نظرهم بالصورة بهذه القناعات المبنية على الدراسات الغربية.

فقد اتكأ عز الدين اسماعيل على آراء فرويد في معاملته للصورة في القصيدة إذ

هي كوكبة من الصور النفسية المنبثقة في صورة كلية تشكّل القصيدة، وتتشكل الصورة بذلك من الجمع بين المفردات ونظمها، وما الكلمات إلاّ أدوات رمزية للأشياء فالصورة (إبداع ذهني صرف)(٣٤) ولا يمكن لها أن تنبثق من الموازنة بين حقيقتين واقعيتين بعيدتين لايدرك ما بينهما من علاقات غير العقل.. بل تنشأ من الجمع بينهما(٣٥).

وقد قسم الصورة إلى نوعين: ظاهرية سطحية بصرية، وباطنية للبصيرة ولم تتعدى وظائفها عنده الاستكشاف والإثارة والدهشة وقال صراحة «إنّ الفن ليس تعبيرا عن انفعالات الفنان بقدر ما هو براعة خاصة في إثارة مثل هذه الانفعالات لدى الآخرين(٣٦).

بذلك يكون د. عز الدين قد استفاد من السريالية والرمزّية والرومانسية لكنه لم يستطع تجاوزها بل ظل يدور في فلكها...

أمّا د. مصطفى ناصف فقد تفرّغ بداية إلى رمي التشبيه بتهم متنوعة(٣٧) ثم حاول تجريده من أي شعرية وراح بعد ذلك الى تحديد الصورة بمعنيين أولهما ظاهري، والآخر رمزي وبكليتها تتشكل من مجموعة صور حول موضوع واحد هو نسيج وحدة(٣٨).

وقد طوّر في مقولاتهما الدكتور نعيم اليافي حيث أكد أنّ الصورة لا تجمع لتتركها منفصلة بل تصهرها ويتشكل نتيجة الصهر صورة جديدة وحصر مفهوم الصورة بخمس دلالات هي لغوية وذهنية ورمزية وبلاغية ونفسية؛ (٣٩) وقد استفاد كسابقية من مقولات فرويد وعرّف الصورة في كتاباته الأخيرة قائلا: «الصورة وحدة تركيبية معقدة تتبأر فيها شتى المكونات الواقع والخيال، اللغة والفكر، الإحساس والإيقاع، الداخل والخارج، الأنا والعالم... الخ يتناسج الجميع ويتشابك ليؤلف التوقيعة أداة الشعر الرئيسة ووسيلته الوحيدة لتحقيق أدبيته وتجسّده خلقا معبرا وسويا(٤٠)» ثم طوّر د. اليافي مفهومة للصورة تبعا لتطورّ النقد باعترافه وقال أخيرا عن الصورة «كل تركيب لغوي يقوم على المشابهة أو المجاورة أو المغايرة (الانزياح، أو فجوة التوتر(٤١)».

د. محمد غنيمي هلال يرى في الصورة وسيلة فنية جوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي(٤٢) وأبدى إعجابه بالغموض الشفاف الذي يجرّ إلى معاودة القراءة وكأني به يشير إلى الإيحاء النفسي(٤٣).

وكان د. كمال أبو ديب محتارا بين مفهوم الجرجاني الذي أسهب في الإشادة به والمفهوم الغربي بجانبيه المعنوي والنفسي(٤٤) وخلص في دراساته الأخيرة إلى أنّ الانزياح: فجوة التوتر هو الممثل الشرعي للصورة(٤٥) ومن الواضح جدا تأثر د. كمال أبو ديب بالبنيوية والصورة لديه بنية ضدية معقدة تتألف من عالمين خارجي معنوي ونفسي داخلي ومستوياتها أيضا انقسمت إلى نفسي ومعنوي ومن الوشائج الرابطة بينهما يتحقق تلاحم أو تضاد يدهش المتلقي.

والصورة الشعرية عنده هي التي تهزّ أعماق المتلقي ولا تركز على الإيجابيات وعوامل التقارب فقط بل حتى على السلبيات، ففجوة التوتر محصلة للصورة عنده..

وركّز د. صبحي البستاني على الاستعارة عادّا إياها أساس الصورة وطالب باستعارات جديدة(٤٦) لأنّ الاستعارة يخف وهجها وتتلاشى شاعريتها بكثرة الاستعمال وبتقادمها..

وهاجم ساسين عساف الصورة التراثية والتشبيه خاصة هجوما عنيفا مزودا ما كتبه بسيل من التهم والشتائم....(٤٧).

وكانت الصورة لدى د. جابر عصفور وسيلة يلجأ إليها الشاعر لعجز اللغة العادية عن نقل مكنوناته وتهدف إلى أحد ثلاثة أشياء هي: المبالغة والبيان والإيجاز وقد خصّ الكناية والتشبيه بالمبالغة والبيان والاستعارة بالتأكيد والإيجاز.(٤٨).

وقد حاول الولي محمد بعث الحياة في الصورة البلاغية التراثية وحملها ما تحتمل وما لاتحتمل ووصل إلى أنهّ لاغنى للدراسة الحديثة عن التقسيمات القديمة وقال «لقد كان البلاغيون وهم يتناولون الشعر بالدرس على وعي شبه تام بالصفات التي تجعل من الشعر شعرا(٤٩)» وهكذا نجد بعد استقرائنا لبعض ما قيل حول الصورة في النقد الأدبي العربي الحديث أمرين هامين:

الأول: لا توجد مذاهب نقدية في نقدنا الحديث بقدر ما يوجد صور صحيحة أو مشوّهة لمذاهب نقدية أوربية وقد كان المذهب الأكثر حظوة هو النفسي.

والآخر: أنّ مفهوم الصورة لدى نقادنا المحدثين مأخوذ في جله من الغربيين إما بالترجمة الأمينة أو بسواها آخذين بعين النظر أنه حتى إذا حدثت مثاقفة بين مفهومنا العربي التراثي والغربي فإنها منتهية لا محالة لمصلحة الغربي بل إن الكثيرين وجدوا من خلال الحديث عن مفهوم الصورة فرصة سانحة للهجوم على نقدنا العربي وأدواته البلاغية...

## أخيرا نقول:

إنّ الصورة قبل كل شيء أقنوم أساسي من أقانيم بناء الخطاب الشعري، ليست أداة زركشة، وليست تخص الشكل المنفصل عن المضمون بل إن الشكل عنصر بناء في المضمون وهي ها هنا تنتسب إليه وتتمثل عبر أشكال بلاغية وغير بلاغية وتدور في فلك ثلاث علاقات هي التنافر والتشاكل والتجاور مع العلم أنّ هذه العلاقات متصاهرة وليست منفصلة عن بعضها، تساهم في توحّدها بتشكيل نسيج النص الصوري الذي يتواشج مع غيره لتحديد هوية النص، ومنحه أدبيّته.

## الهوامش

* ابن قتيبة، عبدالله، تأويل مشكل القرآن ١٦ ـ ١٠٢ ـ ١٠٣.
* الجاحظ: الحيوان/٣/١٣٢.

(١) ابن المعتز: البديع ١٧ ـ ١٨.

(٢) المرجع نفسه ١٩.

(٣) العلوي، ابن طباطبا: عيار الشعر ٦.

(٤) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر ١٢ ـ ١٥.

(٥) المرجع نفسه ١١٨ ـ ١١٩.

(٦) الآمدي: الموازنة ١/٣٠٤.

(٧) المرجع نفسه ١/٢٠٤.

(٨) القاضي الجرجاني، عبدالعزيز: الوساطة ٤٢٨.

(٩) العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعين ٢/٢٥١ ـ ٢٦٢.

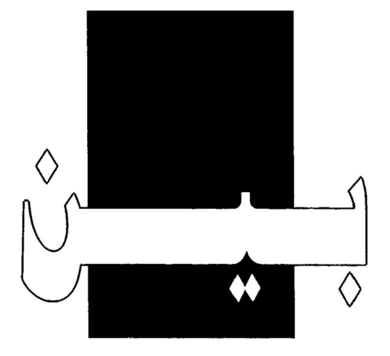
(١٠) الباقلاني: إعجاز القرآن ١٦٨ ـ ١٨١.

(١١) القيرواني، ابن رشيق: العمدة ١/٤٥٥.

(١٢) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة ٢٣٤ ـ ٢٤٥.

(١٣) المرجع السابق ٢٤٦.

(١٤) الجرجاني، عبدالقاهر: أسرار البلاغة/ ٢٥.
(١٥) الجرجاني، عبدالقاهر: دلائل الإعجاز/ ٧٠ ـ ٧٤.
(١٦) المرجع نفسه/ ٢٨٢ ـ ٢٨٣.
(١٧) الجرجاني، عبدالقاهر: أسرار البلاغة/ ١٠٩.
(١٨) الزمخشري: الكشاف ٢/ ٦٣ ـ ١٣٥.
(١٩) القزويني، الخطيب: الإيضاح ٢/ ٣٢٦.
(٢٠) ابن الأثير: المثل السائر ١/ ٣٤٢/ ٣٧٥.
(٢١) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء/ ١٨ ـ ١٩.
(٢٢) المرجع نفسه/ ٢٠.
(٢٣) هلال، د. محمد غنيمي: الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في النقد الحديث، مجلة المجلة ع ٣١ يوليو ١٩٥٩ ص ٩٠.
(٢٤) الحاوي، د. إيليا: الرومانسية في الشعر الغربي والعربي/ ٧٠.
(٢٥) بدوي، د. محمد مصطفى: كولردج/ ٨٤ ـ ٨٦.
(٢٦) الحاوي، د. إيليا: البرناسية/ ١٥ ـ ٢٤.
(٢٧) الأيوبي، د. ياسين: مذاهب الأدب معالم وانعكاسات ٢/ ٨٤.
(٢٨) بريتون، د. أندرية: بيانات السريالية ترجمة صلاح برمدا/ ٥٥ ـ ٥٦.
(٢٩) سويف، د. مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة/ ٧٤.
(٣٠) شولز، روبرت: البنيوية في الأدب ترجمة حنا عبود/ ٩١.
(٣١) غزول، فريال، جبوري: الشكلية الروسية، الفكر العربي، عدد ٢٥ سنة رابعة/ ١٩٨٢/ ص ٣٧ ـ ٣٨.
(٣٢) إسماعيل، د. عز الدين: الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية/ ١٢٨.
(٣٣) اليافي، د. نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية/ ٦٩ ـ ٩٦.
(٣٤) إسماعيل، د. عز الدين: التفسير النفسي للأدب/ ٧٠ ـ ٧٥.
(٣٥) إسماعيل، د. عز الدين: الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية/ ١٣٤ ـ ١٣٨.
(٣٦) إسماعيل، د. عز الدين: التفسير النفسي للأدب/ ٧٠ ـ ٧١.
(٣٧) ناصف، د. مصطفى: الصورة الأدبية/ ٤٦ ـ ٤٧.
(٣٨) المرجع نفسه/ ٢٢٠.
اليافي، د. نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية/ ٤١.
اليافي، د. نعيم: أوهاج الحداثة/ ١٧٤.
(٤١) المرجع نفسه/ ١٧٢
(٤٢) هلال د. محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث/ ٣٨٣ ـ ٤٤٢.
(٤٣) المرجع نفسه/ ٤٥١ ـ ٤٥٩.
(٤٤) أبو ديب، د. كمال: جدلية الخفاء والتجلي ١٠ ـ ٢٥.
(٤٥) أبو ديب، د. كمال: في الشعرية ٤٩ ـ ٥٦.
(٤٦) البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية/ ١٩ ـ ٢١.
(٤٧) عساف، ساسين: الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية/ ٤٥ ـ ٥٢.
(٤٨) عصفور، وجابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب/ ٨٢
(٤٩) محمد، الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقد/ ٢٩٣.



# الرواية العربية والتاريخ

حسان يوسف المحمد

لا أعتقد انه يغيب عن ذهن أحد أن بواكير إنتاج الرواية العربية، بغض النظر عن القيمة الفنية لتلك البدايات المبكرة، هي رواية تاريخية. بمعنى أنها تعتمد التاريخ كمادة أساسية لمحتواها، تجعل من الشخصيات المتميزة في تاريخنا العربي ومن أحداثه البارزة، لبنات دراميكها الأولى، وإن كان محتواها الفني هشا للغاية في تلك البواكير. إذ اعتمدت تلك البداية على أهداف واضحة من تلك الكتابات الروائية، ألا وهي الأهداف التعليمية والإصلاحية.

وضمن هذا المنحى تندرج الأعمال الروائية التاريخية العديدة لـ«جرجي زيدان» الذي سلط الضوء من خلالها على بعض شخصيات التاريخ العربي الهامة، وكذلك أعمال سليم البستاني وفرح انطون، وكذلك أعمال كل من: «علي الجارم في أعماله: شاعر ملك، سيدة القصور، مرح الوليد، هاتف من الأندلس. وكذا محمد سعيد العريان في أعماله: قطر الندى، بنت قسطنطين. ومحمد فريد أبو حديد في: ابنة الملوك، المهلهل. وعلي أحمد باكثير في: سيرة شجاع»(١).

كما ظهرت بعض الأعمال الأدبية ذات ارتباط بالتراث العربي وأنماطه القصصية القديمة كالمقامة، مثل «الساق على الساق، لفارس شدياق. وحديث عيسى بن هشام، للمويلحي». لكننا نجد هذه الأعمال فنيا غير ناضجة، ومثلا على المستوى السردي «تكاد تلك الأعمال تعتمد على السرد الحدثي اعتمادا كليا، مما يضفي عليها طابع التقريرية. كما لم يساعد السرد في روايات تلك الفترة، على إفادة الشخصية الروائية في عمقها، وفي انسانيتها، وفي حركتها. فهو يقدمها تقديما تقريريا، ويصفها وصفا تقليديا عاما..»(٢).

ولإلقاء ضوء آخر على نمـوذج من تلك الروايــات التاريخيــة المبكرة، نعـرض ما توصل إليه د. طه وادي من خلال دراسة نقـديــة تطبيقيــة على روايــة علي الجارم «هـاتــف مــن الأنــدلـس» التــي تعتمـد شـخصية الشــاعر الأنـدلسي ابن زيـدون محورا لأحداثها، وهذه الملاحظات النقدية تنطبق على أغلب تلك الأعمال:

«١ ـ الكـاتب لم يكن مشغـولا بتحليل نفسيــة بطلــه، أو بيان مــدى إحســاســه بأزمــاته، وإنما كان مشغـولا بالصيــاغة الإنشائية للجمل، بحيث تكاد لا تخلو من السجع والترادف والكناية والاستعارة.

٢ ـ قصر الحجـم أضر بفنية الـرواية، حيث قلة مساحة السرد، حالت عن تقديم تحليـل وتعليل وتفسير كـاف لكثير مـن المواقف..

٣ ـ وترتب على هـذا أيضا عدم اتساق في تصوير (الزمان) الروائي.

٤ ـ الرواية التاريخية في النصف الأول مـن القـرن العشريـن تأثـرت بـالمذهـب الرومانسي، الذي يهتـم بشخصية البطل، كحامل لقضية الرواية، والمعبر عن معظم آراء الكاتب.

٥ ـ صورة المرأة فيها أقرب إلى صورة (ســت الحسـن والجمال) في الحكـايـات الشعبيــة، فقدمهــا علي الجارم في صــورة تجمــع عـراقــة النســب (ابنــة الخليفـة المستكفـي باللـه) وجمال الشكل، فظلـت معظـم الشخصيات الـروائية مسطحـة، خاوية لا عمق فيها..

٦ ـــ أمر آخـر في مجال تأثـر الروايــة التـاريخية بـالحكايــة الشعبية، هــو أنها أخذت عنها شخصية (التـابع الوفي) الذي يقـف بجـانــب البطـل والبطلــة مــن أول الروايــة إلى آخرهــا، وتمثله هنــا شخصية (نائلة الدمشقية) التي حاولت أن تنقذهما من كثير من المصائب..»(٣).

ثم تنعطـف الروايــة التعليمية متــأثرة بالرواية الغربيــة، مستفيدة من أشكالها، وتبدأ بعدها حركة تـرجمة عربية للرواية الغــربيــة والاقتباس عنهــا، ممــا أدى إلى ظهور اتجاه رومانسي في الروايــة العربية كما في أعمال (هيكـل، الـريحاني، جبران) ثـم نـلاحظ محاولات لتجـاوز الطـابــع الكلاسيكي بالرغم من عدم تشكل سمات بارزة وبناء فنــي متكامل للروايــة في هذه المرحلة.

لنصــل بعـدهــا إلى مرحلــة الــروايــة المحفـوظية، حيـث هـي مـرحلة متطـورة مقارنة بسابقاتها.

ويخرج جيـل جديـد، واكبتـه حركـة نقديــة، تحاول الكشف عن الجديـد، الذي تجلى في تلـك الحســـاسيــات الـــروائيــة الجديدة التي انطلقت من بداية الستينيات إلى اليوم، ممــا سيجعل الـرواية العـربية تعرف تحولا عميقا في تشكلاتها النصية، وتفــاعــل الــروائيين بقضــايـــا الأدب والنقد(٤).

وبـدت تظهر حســب د. محمد بـرادة، كتابات روائيــة جديدة تتميز بحســاسية مغايرة للرومانسيــة والمثالية التي طبعت أعمال الـــرواد والمؤسسين. وأنتجـــت «بسبب مــن تماسها مــع الواقــع العربي الخاص، نماذج غنية الأشكال والمضامين تتعدى الفرد والطبقة، وتكسر وهم تطابق العــالم المشخـــص والعــالم الــروائي المشخـص.. وتخطـت الروايــة العـربيــة الحديثة إشكـالية البحـث عن أصـولها في التراث.. وأظـن أن عـددا مـن الـروايـات المنشـورة بعــد ١٩٦٧ جــاءت تحمـــل مـؤشرات التجــاوز وتعميـق الـــرؤيــة الواقعية من خلال أشكال جديدة مركبة.. وبــالــرغـــم مــن الحصــار المضروب على

الرواية الجديدة، فإنها تظل مجال تحرر للمخيلة الفردية والجماعية، ترصد التاريخ الساخن وترسم من الداخل التاريخ المتحيز للقوى العربية الرافضة للإحباطات والهزائم..»(٥).

إن هذا العرض ــ الإطلالة ـ لتطور الرواية العربية، لم يكن يعنينا في هذا المقال، لولا أننا أردنا إضاءة البداية التأسيسية لهذه الرواية، حيث بدأت من خلال العلاقة بالتاريخ، أو ما سمي بالرواية التاريخية.. بينما نريد أن نركز بشكل رئيسي على رواية عربية متطورة بأشكالها الفنية ومضامينها أي ما تحمله من فكر، يستفيد من وقائع التاريخ وشخصيات التراث، ويعنى بالبحث في التاريخ أو ينقل أجواء فترة تاريخية ذات تحولات أو تحديات هامة في تاريخ الأمة، كجزء من تفكيره للنهوض من العثرات والإحباطات والهزائم، أي يفتش في الماضي من أجل حركة أفضل نحو المستقبل من خلال الاستقصاء والوعي..

●يقول الروائي د. عبد الرحمن منيف في محاضرة كان قد ألقاها منذ سنوات، حول عمله الهام والغني عن التعريف «مدن الملح»/ الرواية الخماسية الأجزاء/ وعلاقتها بالتاريخ، إنه لا يقدم التاريخ في روايته، إنما يقدم كتابة موازية للتاريخ. تاريخ الذين لا تاريخ لهم، الفقراء والمسحوقين وأناس يحلمون بعالم أفضل. عن الذين لا أسماء كبيرة أو لامعة لهم، كيف عاشوا وكيف ماتوا وهم يحلمون. وإن الرواية العربية خلال الفترة الحالية والقادمة، سوف تتكلم أيضا، وبجرأة عن الوجه الآخر، عن الطغاة والذين باعوا أوطانهم وشعوبهم، وتفضح الجلادين والسماسرة، لتفضح هؤلاء، ولتقرأ الأجيال القادمة التاريخ الذي نعيشه الآن وغدا، ليس من كتب التاريخ المزورة، وإن كان مدونا على ورق صقيل. بل تقرؤه من خلال الروايات والأدب(٧).

وحول ارتباط بعض شخصيات الرواية بالواقع أو التاريخ، أكد د. منيف أن بعض الشخصيات في الرواية، تستند فعلا إلى جزء من شخصيات الواقع أو شخصيات لها علاقة بالإنسان العربي وتاريخه وتراثه وأحلامه. مثل شخصية متعب الهذال في الجزء الأول من مدن الملح (التيه) التي تستند فعلا إلى شخصية لها علاقة وثيقة بمعتقدات الناس في البلاد العربية، يربطون بها آمالهم وأحلامهم وخلاصهم، فتستند الشخصية الروائية إلى أكثر من شخصية في هذا المجال كالخضر والمهدي..

وقد رصد د. منيف في روايته تلك، التحولات الطارئة على أمة كاملة، بانتقالها من مرحلة البداوة المحضونة في صحراء مترامية، تحتضن عددا من المدن الصغيرة والقرى والواحات إلى مرحلة جديدة فجرها اكتشاف النفط المصدر الرئيسي للطاقة في هذا القرن.

وقد رصد هذا التحول في تأثيره على العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، بكل تفصيلاتها الصغيرة والكبيرة وبشكل فني بديع من خلال تحميلها على بناء شخصيات الرواية بكل بساطتها أو إرهاصاتها الجنينية.

كما أبرز الدور الذي تلعبه المثيولوجيا الدينية والحكايا الشعبية والأمثال والموروثات الأخرى في التكوينات الأساسية اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا لشخصيات هذا المجتمع وأفكاره ومدى تأثر إنسان المنطقة بها وانعكاسها على تصرفاته وانفعالاته وفعله من خلالها. كل

ذلك مـن خلال مسح لفترة تاريخية من فترات هـذا التحول على المنطقـة العربيـة وإنسانها.

كما رصد داخل هذه الرواية الكثير من الشخصيات التي نبضت بفعل المقاومة، أو حملت الهواجس من أجـل تغيير الواقع القاتم، وكمثال نـذكر في (التيه) شخصية (جازي الهذال) الـذي حول واحـة وادي العيون إلى جحيم ضد الاحتلال العثماني، حتى طلـب القبض عليـه مقابـل مكافـأة كبيرة.

وفي لقاء وحـوار مفتوح مـع الجمهور جرى في المركز الثقافي العربي بدمشق(٧) مؤخـرا، يجيب د. منيف عن سـؤال حول اهتمامه بالكتـابة حول الجزيرة العـربية والنفط قائلا:

(كـوني من أبنـاء الجزيـرة العربيـة، ودراستي دكتوراه في اقتصـاديات النفط بينـت سيطـرة الغرب على هـذا المجتمـع، وكما هائلا مـن المشاكل، كـل هذا أدى إلى تنـاولي هذا الموضـوع، وأيضا لأن النفـط مفصل أسـاسي في الحياة العربيـة، فيمكن القول: عصر النفط وقبـل عصر النفط وما نجـده حـاليـا.. إن النفـط غيّر في طبيعـة المجتمـع العـربي وعلاقـاتـه وأنماطـه.. ومثلما كـانـت شركـات الموز في أمـريكـا الـلاتينية أو منـاجم الـذهـب في أفريقيـة وغيرهـا.. عبـارة عن قضـايـا للمعـالجة الروائيـة، فقد شكل لي النفـط موضـوعا للمعالجة الروائية أقدم فيه رأيي..).

ود. عبد الـرحمن منيف قد يكـون من أبـرز الـروائيين العرب الـذيـن انشغلـوا بشكل أو بآخر في أعمالهم الروائية بعكس واقع النمطيـة العربيـة وتاريخهـا في هذه الفترة. ويعكـس هـذا الاهتمام روايتـه «شرق المتوسـط» التي تعرضـت للسجن السياسي وفضـحت واقـع الطغيان والقمع من قبـل سلطة ذات أفـق ضيق، ليعكـس بشكل خاص علاقتها مـع المثقف صاحب الموقف في فترة من تاريخنا الحديث.

هذه الروايـة التي عاد ليكتبها كـرواية جديدة أو متممة ترتبط بأصلها، وببعض رواياته الأخرى من خلال بعض الأماكن، أو امتـدادا لحياة بعـض شخصيـاتها، أو شخصيات ذات علاقة قرابة بشخصياته السـابقـة، وبـالتـالي امتـدادا آخـر لها واستمرارا لمعانـاتها، تحت عنوان «الآن.. هنا: شرق المتوسط مرة أخرى».

كـذلـك في روايته «سبـاق المسـافـات الطويلـة: رحلة إلى الشرق» فقـد عكس د. منيـف التـاريـخ في روايتــه مـن خـلال معـادلاتـه الفنيـة، حيـث عـاد إلى فترة الخمسينيـات ليستلهـم مـن محاولـة (مصدّق) في حكـم وطني في إيـران وعزل الشـاه ثم عـودته بمسـاعـدة غربيـة إلى واجهة السلطة، هذه الروايـة التي يقودنا د. منيـف للنظـر إلى مشكـلات مجتمعنـا الشرقي مـن خلال عين غـربية.. فهـا هو (بيتر مـاكدونـالد) جـاسوس انجليـزي (مكلف بمهمة في بلد شرقي، هي الاتصال بقوى مسيطـرة لكنها شائخة، مـن خلال نسجه علاقة، في لغة الرواية، ومؤامرة في لغـة الجواسيس، مـع بعض شخصيـات مجتمع هـذه المدينة نرى كيف ينظـر هذا الانجليزي إلى الشرق، وكيـف يساهـم في الوقائع والأحداث السيـاسية، ولهذا نرى الـرؤيـة الغـربيـة التقليـديـة للشرق، كمستـودع لـلأسرار ومبـاءة لجنـس، ومطبخ للطعـام، ومقهى للكسل.. هـا هو مصير الشرق مـرة أخـرى يـرسـم بحبر القنـاصـل السري كما كـان يحدث في القـرنين الثـامن والتـاسـع عشر.. بـدت الـروايـة كـأنها مجمـوعـة تقـاريـر ومشاهـدات قنصل غـربي عن الحيـاة في

هذا الشرق، إلى جانب المهمة الأساسية.. وكانت النتيجة عودة الملك الرجعي وطرد رئيس وزرائه الوطني»(٩) ومن يطلع على هذه الرواية يدرك استناد د. منيف إلى واقعة تاريخية حقيقية، واعتماده على وثائق يقوم د. منيف بتوجيه الشكر لمن ساعده في الاطلاع عليها، وإن تكن هذه الوثائق قد أفادت في الكتابة، فإنها من داخل النص الروائي..

● كذلك كانت روايات حنا مينا مرتكزة دائما إلى قاعدة الواقع الاجتماعي والسياسي في المراحل التي تتناولها أعماله، فكانت جلها قد متحت أيضا من تاريخ سوريا والمنطقة الساحلية التي تشكل خلفية رئيسية مع البحر لمعظم أعمال حنا مينا.

وفي رواياته لن تعثر على وثائق مباشرة، تستند إليها الأحداث، ولكن ستعثر على بشر كانت حياتهم بمحارقها وانعطافاتها الحدية بشكل أو بآخر قد تأثرت بتاريخ وأحداث المنطقة وانجرافاتها، مثل ثلاثيته (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد).

وكذا في رواياته التي تعرضت بشكل أو بآخر لفترة مقاومة الاستعمار الفرنسي والظلم الاجتماعي والقمع السياسي كما في أعماله (الشمس في يوم غائم، نهاية رجل شجاع، الثلج لا يأتي من النافذة).

بل إن حنا مينا منذ روايته الأولى «المصابيح الزرق» التي نشرها في عام ١٩٥٤م، استلهم فترة من تاريخ مجتمعنا العربي إبان الحرب العالمية الثانية، حيث يرصد مصير أحد الشبان العرب، في فترة تخرج فيها البلاد من حكم الأتراك إلى احتلال الفرنسيين، وصولا إلى ويلات الحرب العالمية الثانية. ففي «المصابيح الزرق» يكبر فارس مع الحرب في مدينة اللاذقية، وينضم إلى المظاهرات، هاتفا ضد الاحتلال الفرنسي، مطالبا بجلاء جيوشها عن سوريا. ثم يسقط أمام حاجته إلى الطعام والعمل والمرأة، ويتطوع في الجيش الفرنسي، معللا تصرفه بانضمامه إلى جيش يحارب الألمان.. وكما يحارب و الده مع العثمانيين ويجرح في حرب سفربرلك، كذلك يكون مصير فارس مأساويا في دخوله صفوف الجيش الفرنسي..

● ويمكننا الانتقال إلى نموذج روائي آخر، يعتبر تناوله لموضوع الاستفادة من التاريخ/ التراث، تجربة متميزة داخل الرواية العربية، وقد أعطت شيئا من الخصوصية عن أعمال مجايليه من مبدعي هذا الجنس الأدبي، وأقصد تجربة جمال الغيطاني في أكثر من عمل أدبي (مثل: أوراق شاب عاش منذ ألف عام) وخاصة روايته «الزيني بركات». أريد الإشارة أولا في هذا النموذج إلى كيفية تعامل الغيطاني مع التراث وتطويعه في عمله الروائي. فالزيني بركات شخصية حقيقية ورد ذكرها في حوالي خمس صفحات من تاريخ ابن أياس في فترة حكم المماليك في القاهرة أي خلال القرن السادس عشر الميلادي. ولكنها في رواية الغيطاني أصبحت ذات موضوع مختلف. وقد اعتمد الغيطاني على مسألة «التضمين» في الكتابة، إضافة إلى إيراد نص يتعلق بمعركة «مرج دابق» وهي المعركة المعروفة تاريخيا حيث هزم فيها الجيش العثماني بقيادة السلطان سليم الأول جيش المماليك في مكان يقع إلى الشمال من مدينة حلب. وقد وضع نص ابن أياس حول هذه المعركة كتقرير يقدمه (ابن راضي) إلى (الزيني بركات) يخبره فيه عن وقوع هذا الحدث التاريخي..

أي أن الغيطاني يطعم كتاباته الروائية عن طريق «التضمين» ببعض عناصر التراث، خالقا بشكل ما وحدة ارتباط بين الجانبين، أو بتعبير الغيطاني ذاته «المسألة في نظري تتجسد عندما يتمكن الكاتب من تحقيق وحدة عضوية — في أعماله — بين عناصر التراث ورؤيته وإبداعه الشخصي. وينبغي أن تكون هذه الوحدة العضوية وحدة تامة..»(١٠).

ولا يعني تناول فترة من تاريخنا العربي أو تراثنا، البعد عن العصر الحالي ومشاكله وقضاياه، فهذه الرواية تحديدا تعطينا مثالا واضحا عن الكتابة عن عصر تاريخي له شبيه في وقتنا الحاضر، مما يوحي بإمكان توفير مساحة أكبر لحرية التعبير عن العصر المعاش، فهذه الرواية التي عالجت موضوع القهر الإنساني، واستخدام وسائل متقدمة في التجسس والمراقبة لإحكام السيطرة على الناس في قاهرة المماليك خلال القرن السادس عشر الميلادي، لا تبتعد عن هذا الزمن الذي يشهد تقدما مخيفا في وسائل التجسس. حتى أن الرواية عندما ترجمت إلى لغات أجنبية، عبر بعض الصحفيين الأجانب الذين التقوا الغيطاني عن أنها تحكي ما يحصل في بعض الحواضر الصناعية الكبرى في الغرب، وفي الوقت الحالي!!(١١).

ويمكننا إيراد شهادة أخرى هامة حول هذه النقطة في الرواية للناقدة د. فريدة النقاش: «تشابه يظل خلف الأحداث والشخصيات، خلف المحن والمواجهات، دافقا خفيا، يطل علينا، دائما يطل في لحظات العناء لا لينتزعنا من الواقع الفعلي، وإنما ليقول لنا: ثمة زمن شبيه، شبيه حتى في بعض التفصيلات.. ينطلق الكاتب من التقدم التكنيكي من عصره الحي، ذلك التقدم المخيف في وسائل التجسس ومراقبة الناس، يتم ذلك في عصر تحددت فيه الأماكن والمطامح، من قاهرة الممالك الصغيرة. ذلك العصر هو العصر التاريخي، أما التقدم المخيف فهو سمة عصر آخر.. عصر يسود فيه / البصاصون/ ويرفعون رايات مختلفة لدولتهم على رؤوس الأشهار وفي كل مكان.. في هذه الرواية تتبدى لنا ملامح البناء القمعي المحكم، محكم بطريقة رياضية مجردة. تبدو عبثية لشدة تجردها..»(١٢).

ويعلق جمال الغيطاني على تجربته الخاصة باستلهام كتاباته الروائية من التراث العربي وتاريخه، التي اتسمت في البداية بالتلقائية ومحاولة البحث عن شكل خاص في التعبير: «لقد مرت هذه التجربة بفترات طويلة من المعاناة والبحث، حتى وجدت أن في التراث العربي إمكانات هائلة لتحقيق شكل روائي حديث، يفيد من طرق القص والسرد القديمة، بالقدر نفسه الذي يفيده من طرق القص الحديثة المتحققة في الرواية الأوروبية، وكان ذلك الاكتشاف نتيجة اتصال بمصادر القص العربي المباشرة، مثل كتاب (الفرج بعد الشدة) وكتاب (الأغاني) إلى جانب اتصال بمصادر القص العربي غير المباشرة في الأدب الصوفي، أو في حوليات التاريخ العظيمة..»(١٣).

●ومن التجارب الهامة في هذا المضمار استلهام كتاب الرواية في المغرب العربي لتاريخ فترة الثورات ضد الاستعمار. فقد عمد الخطاب الروائي المغربي في مرحلة النشأة والتأسيس التي توازي فترة حصول بلدان المغرب على استقلالها إلى «تصوير أحداث الثورات التحريرية التي

خاضتها شعوب هذه المنطقة. في نزوع يغلب عليه الاحتفال ويلونه حماس النصر..»(١٤).

لغة الخطاب الروائي المغاربي أصبحت هاجس السؤال الإبداعي، وإن كان سبق الريادة في ذلك يعود إلى الأديب محمود المسعدي في نصيه: «حدث أبو هريرة قال» و«مولد النسيان» من خلال نحته لغة تراثية مكثفة للدلالات، لغنى مراجعها الدينية، والفكرية، والحضارية. فجرت طاقات الكلام والإبداع اللفظي، وخلقت إيقاعا جديدا يلونه الشعري، والصوفي، والمأسوي. وقد ظهر امتداد لهذه المدرسة في الثمانينيات من خلال عدد من النصوص الروائية التونسية(١٥).

ومن المعروف ان الكتابة الروائية تستدعي دائما الذاكرة بما فيها من مخزون يفرض نفسه أحيانا على النواحي الفكرية والجمالية. وهكذا استقدمت الرواية المغاربية ووظفت مخزون ذاكرتها سواء في استجرار مواضيع الماضي التاريخي القديم، أو الحديث الأكثر قربا (فترة الاستقلال).

ففي رواية «معركة الزقاق» لرشيد بوجدرة. نجد ماضيا بعيدا تمثله وقائع فتح طارق بن زياد والمسلمين بلاد الأندلس، وماضيا قريبا يتجلى في غزو الأسطول الفرنسي للجزائر، وبذلك أنشأ رشيد بوجدرة نوعا من المعاصرة بين هذين البعدين للماضي(١٦).

وكذا نجد أن من أبرز الأمثلة على هذا الصعيد أعمال الطاهر وطار الروائية، التي وظفت دلاليا وجماليا محاورة الذاكرة ومخزونها. فرواية «اللاز» جعلت من ثورة التحرير في الجزائر ما شهدته فصائلها في مرحلة الكفاح المسلح من صراعات واختلافات. وهو الماضي الذي يعرفه الطاهر وطار جيدا لأنه يقبع في ذاكرته الشخصية وتجربته خلال تلك الأحداث حيث شارك في ثورة التحرير.. والظاهرة ذاتها تتكرر في أعماله «الموت والعشق في الزمن الحراشي» و«الحوات والقصر» و«عرس بغل» حيث يعمد في هذه الرواية إلى استرجاع ماض بعيد تجسيد ثورة القرامطة في القرن الثالث للهجرة (التاسع الميلادي)، وماض قريب هو تاريخ الثورة الجزائرية..

وها هو الطاهر يعود في روايته الأخيرة «الشمعة والدهاليز»(١٧) للاهتمام بذلك التاريخ ـــ تاريخ الثورة الجزائرية وبدايات الاستقلال ـــ لأن الموضوع الطازج جدا ـ أحداث الجزائر في الأعوام الأخيرة ـــ الذي تعالجه الرواية، ليس سوى انعكاس لإفرازات تلك الفترة وما تلاها من تصرفات الثورات أو تصرفات القيادات المتلاحقة على حكم الجزائر، والتحولات التي شهدتها البلاد.

● ومن أكثر الأعمال اللافتة في تجربة الرواية المغربية التي تستلهم التاريخ / التراث، كمادة روائية، تجربة «سالم حميش» في روايته «مجنون الحكم»(١٨)، التي يعود فيها إلى فترة حكم مصر من قبل الحاكم الفاطمي أبو علي منصور الملقب «الحاكم بأمر الله» أي في فترة أواخر القرن الرابع للهجرة (٣٧٥ هـــ ٤١١ هـ) وهو الذي أجمع المؤرخون على أن خلافته كانت متضادة وسيرته عجيبة، وأفعاله مظلمة وتتحير في فهمها وتعليلها عقول الناس من عامة وأكابر. وقد عاد سالم حميش للتفتيش في كتاب التاريخ والتراث عن أخبار تلك الفترة، وعن أخبار وسيرة (الحاكم بأمر الله) ثم ليبدأ وفق نهج محدد كتابة روايته، حيث قام ببناء لوحات قصصية وفق تسلسل روائي،

مستشهدا عن طريق «التضمين» بالكثير من مقاطع مؤرخي تلك الفترة. وقد استخدم الروائي من المراجع التاريخية ما يزيد عن ثلاثين مرجعا.. ثم صاغ مادته الروائية وفق لغة مجاورة إذا صح التعبير للغة المادة التاريخية الأصلية.

وأنقل هنا عن هذه التجربة آراء نقدية لكتاب عرب لهم تجربتهم في مجال كتابة الرواية والنقد، فيقول عنها أدوار الخراط(١٩): «الميزة الأولى في هذه الرواية هي مقدرتها على الإفادة من التراث السردي الغني، في كتابات مؤرخينا القدامى» وشهادة يوسف الشاروني: «مجهود واضح في استيعاب فترة حكم الحاكم بأمر الله، وإسقاط الحاضر عليه، وهو استيعاب للموضوع كما هو للأسلوب. لا يلتزم الغالب التقليدي للرواية التاريخية.. فيتضافر الموضوع والأسلوب والشكل في تقديم عمل فني متكامل..».

ويقول عنها د. محمد برادة: «أعتقد أن ميزة هذا النص تتجلى في تحقيق علائق جدلية بين الشخوص واللغات وطرائق السرد. وإذا كانت لغة المصادر والمراجع التاريخية تحتل مكانة بارزة، فإن لغة الكاتب المحاكية لها تضطلع بوظيفة التهجين والبارودیا وتفجير السخرية..».

● وقد يكون من أبرز الأمثلة التي ظهرت في السنوات الأخيرة، في كتابة رواية ذات علاقة وثيقة بالتاريخ، هو ما كتبه «أمين معلوف» وإن كانت روايته ذات خصوصية ما، من حيث هي رواية مكتوبة بلغة مختلفة «اللغة الفرنسية» ثم تم تعريبها. فهي أعمال تنتمي إلى «الفرانكفونية» وموجهة إلى قارئ غربي. مما يوحي أنه يشتغل على أعماله الروائية وفق نهج مرسوم في رأسه لتعريف القارئ الغربي بالثقافات الشرقية وبعض الحقائق عن تاريخ المنطقة وإشكالاتها وقضاياها.. مما يخدم العلاقة والتعايش ما بين الشرق والغرب..

- ففي أولى رواياته «ليون الأفريقي» الصادرة في باريس عام ١٩٨٦م، يتعرض من خلال سيرة «حسن الوزان» الشخصية التاريخية الحقيقية. الذي اتخذه البابا ليون العاشر مستشارا له بعد اختطافه من قبل قراصنة إيطاليين أثناء عودته من رحلة بدأت من فاس إلى تمبكتو فالقسطنطينية فالقاهرة ثم مكة المكرمة حيث حج. وبعد اختطافه أهدي للبابا الذي حاول الاستفادة من اطلاعه الواسع على الثقافات الشرقية، فتعرض معلوف من خلال ذلك في متن روايته إلى فترة تاريخية حساسة وحرجة شهدت عدة تحولات منها سقوط غرناطة، ونهاية حكم المماليك في مصر، وبداية عصر النهضة في إيطاليا.

- إذا انتقلنا إلى آخر رواياته، أقصد «صخرة طانيوس» التي حصدت شهرة واسعة من خلال فوزها بأشهر الجوائز الأدبية الفرنسية: الجونكور. سنجد جليا اعتماد أمين معلوف على تاريخ المنطقة العربية في زمن ما (القرن ١٩م) لتأسيس نص روائي، يستند إلى حقائق تاريخية متحررا من تفصيلاتها ووثائقها. فالروائي ذاته يدون ملاحظة في آخر الرواية ينبهنا فيها إلى أنه قد استوحى روايته بتصرف من قصة حقيقية: اغتيال بطريرك في القرن التاسع عشر الميلادي على يد شخص معروف باسم «أبو كشك معلوف» وكان القاتل قد لجأ إلى قبرص، فأعيد إلى البلاد بحيلة من أحد عملاء الأمير، ثم أعدم..

وعبر هذه القصة يعود أمين معلوف

لينفخ الروح في أحداث فترة غنية من تاريخ المنطقة، حيث لبنان القرن التاسع عشر بكامل مشاكله الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وخاصة الأخيرة، حيث لبنان في متناول عدة أيد، باشا مصر، الغرب وانجلترا ممثلة بقنصلها، السلطان العثماني الذي يحارب باشا مصر، واختلاف أهل البلد.

إن أمين معلوف يشكل روايته هذه ليس فقط باعتماده على مصادر عن تاريخ الفترة، بل إنه يذهب إلى حدود البحث عن معرفة أكثر بشخصيات القصة الحقيقية التي تطورها الرواية. فيبحث عن حياة وحكاية الشخصيات، يقول في مقدمته إنه استجوب الكثيرين عن الشخصيات: «كان ذلك منذ نيف وعشرين سنة، وقد توفوا جميعا مذ ذاك باستثناء واحد منهم، يدعى جبرايل، شهادة هذا المدرس السابق، المولع بالتاريخ المحلي، قد تكون أكثر قيمة من كل الشهادات. واستطعت بفضل الحظ، أن أضع يدي على وثائق حقيقية..»(٢٠).

ـ وفي روايته «سمرقند» ترد حكاية أشعار عمر الخيام «الرباعيات» وجزء من سيرة مبدعها، عمر الخيام الشاعر والفيلسوف والفلكي والرياضي.. ليطلعنا من خلال قصة المخطوطة القديمة التي يعثر عليها بعد ستة قرون من ضياعها أثناء غزو المغول للبلاد الإسلامية، ليعرض لنا أمين معلوف جوانب منيرة من فكر وحياة ثلاث شخصيات بارزة هي: عمر الخيام، حسن الصباح، نظام الملك..

يرصد أمين معلوف في هذه الرواية مدينة «سمرقند» خلال القرن الحادي عشر الميلادي، من خلال دخول عمر الخيام إلى سمرقند في عام ١٠٧٢م، قادما من مدينته «نيسابور».. يدخل سمرقند، ليجد في إحدى ساحاتها جابر الطويل أحد أهم تلامذة الشيخ الرئيس «ابن سينا» وهو يجلد ومن حوله الناس، فيحتج عمر على ذلك، فيؤخذ متهما «بالفلسفة والكيمياء» إلى قاضي القضاة «أبي طاهر» الذي سيقدره وينقذه من الموقف، بل ويهديه كتابا أبيض الصفحات مقترحا عليه تدوين ما تجود به قريحته من أشعار، لتبدأ من هنا حكاية هذا المخطوط «رباعيات الخيام»..

ويزور العاهل «نصرخان» المدينة. ويتعرف الشاعر خلال استقبال العاهل إلى الشاعرة «جهان» فيرتبطان بعلاقة حب تنتهي يوما إلى زواج. وتسر له «جهان» بسبب مجيء نصرخان إلى سمرقند: لقد حضر العاهل للاطمئنان إلى التحصينات، فهو يتوقع في نهاية الصيف، هجوما من الجيش السلجوقي. السلجوقيون الذين يعرفهم الخيام منذ طفولته، عندما هاجموا ـ قبل ان يصبحوا أسيادا آسيا المسلمة بزمن طويل ـ المدينة التي ولد فيها «نيسابور» تاركين لعدة أجيال ذكرى هلع عارم.

فيستعرض فترة تاريخية لاهبة، من خلال عرض قوة وتطور الدولة السلجوقية منذ بداية عهد «طغرل بك» و«جفري» ولدي ميكائيل بن سلجوق، ومن ثم «ألب أرسلان» ابن «جفري» الذي سيضع وزيرا له «نظام الملك» وهو من أمهر رجال الدولة.. وهو الذي سيتعرف إلى عمر الخيام عن طريق القاضي، وعندما يكون عمر في طريقه إلى أصفهان لملاقاة «نظام الملك» سيلتقي حسن الصباح، ويقدمه إلى نظام الملك بدلا عنه لشغل الوظيفة التي عرضها عليه «صاحب الخبر».

ولنتعرف فيما بعد إلى هذه الشخصية التي كانت تخطط سرا لسيادة إحدى الفرق الإسلامية، والذي سينسحب فيما بعد من زمن حكم «ملكشاه» ابن «ألب أرسلان» بعد خلافاته ـ خلافات الصباح ـ مع نظام الملك، إلى «آلموت» حيث يؤسس قلعة محمية تنطلق منها آلة رهيبة مكونة من بشر أسسهم الصباح ورباهم للقيام باغتيالات تروع البشر في ذلك الزمان والذين أطلق عليهم لقب «الحشاشين»، فيقتل نظام الملك، الذي سيقوم أصحابه بقتل «ملكشاه» وآخرين للثأر منه..

وينتهي مخطوط الخيام إلى قلعة آلموت لدى مكتبة الصباح. ولكن هجوم المغول وحرق القلعة وتهديمها في القرن الثالث عشر سيضيع أثر المخطوط، الذي سينتهي في نهاية القرن التاسع عشر إلى «ميرزا رضا» في فارس، ومن ثم عند الأميرة «شيرين» حفيدة الشاه آنئذ..

وهكذا ينقلنا «أمين معلوف» إلى فترة تاريخية أخرى فيما تبقى من روايته، لنتعرف على جوانب عديدة من تاريخ وشخصية مصلح إسلامي كبير هو جمال الدين الأفغاني..

وليخرطنا فيما بعد بتفاصيل عن الحياة السياسية الفوارة لبلاد فارس (إيران) أوائل هذا القرن (تحديدا خلال العقد الأول من القرن العشرين) حيث قام برلمان، يعني خطوة ديمقراطية ستصعد الأحداث بشكل لاهب.. فيطلعنا على ذلك من وجهتي نظر غربية/شرقية، وتدخل الأجانب: روسيا، انجلترا، هنغاريا، النمسا.. وذلك بسبب «كل ما هو في نظرنا رمز للحياة العصرية، لتفتح الإنسان وتحرره، هو في نظرهم رمز للهيمنة الأجنبية: الطرق معناها روسيا، سكة الحديد والتلغراف والمصرف معناها انجلترا، البريد معناه النمسا ـ هنغاريا.. وتعاليم العلوم معناه السيد باسكرفيل في البعثة البروتستانتية الأمريكية..»(٢١).

ونجد وجهة النظر التي يدعيها الغربي حول الشرق: «لم يكن له من طموح أيضا غير رؤية هذا الشرق ينبعث، على الرغم من كونه غريبا عنه، على الحرية والديمقراطية..»(٢٢) بل يذهب إلى أبعد من ذلك، حيث يموت الغربي في سبيل الشرق، يموت باسكفيل الأمريكي وهو في صفوف الدفاع عن تجربة الحرية/ البرلمان/: «أيكون قد ضحى بنفسه سدى؟.. وهل ستذكر فارس صنيعه؟».

وهكذا يطلعنا معلوف على أسباب تدخل الروس «القوزاق» ومحاصرة «تبريز» التي تحصن بها الأحرار، بعد اغتيال الشاه على يد ميرزا رضا، أحد تلامذة جمال الدين الأفغاني، وقيام البرلمان وتدخل قناصل الغرب لإجهاض ذلك: «لا يرغب القيصر في وجود حكم ديمقراطي على حدوده، وكلمة برلمان تجعله يرتعد غضبا..

ـ ولكن ليست هذه حال البريطانيين!

ـ لا. غير أنه إذا تمكن الفرس من حكم أنفسهم كما يفعل البالغون فقد يوسوس ذلك للهنود! وعندها لا يكون أمام الانجليز سوى توضيب أمتعتهم. ثم هناك النفط. فقد حصل أحد الرعايا البريطانيين، المستر نوكس دارسي، عام ١٩٠١م على حق استثمار النفط في الامبراطورية الفارسية بأسرها لقاء مبلغ عشرين ألف ليرة استرلينية. وقد طلبت من البرلمان أن يعيد النظر في الاتفاق مع لندن..»(٢٣).

يقوم بناء الرواية على توجه الأمريكي بنيامين ع. لوساج إلى الشرق من أجل البحث عن مخطوط الرباعيات الأصلي،

مخطوط سمرقند. وهو الذي يروي لنا أحداث الرواية التي يوحي مؤلفها أن الأحداث المرافقة لكتابة المخطوط وحتى اختفائه في آلموت مكتوبة على هوامش المخطوط. وهكذا يبعث معلوف إلى الحياة فترات تاريخية بكل موازناتها ومنعطفاتها، وإحياء شخصيات طال رقادها في كتب التاريخ، فيضيف إلى المادة التاريخية ما يبدعه الخيال للربط بين أحداث التاريخ، وحكايات أشخاصه، وفق مسوغات ما جمعه من كتب شتى عن تلك الفترات، سواء في طبيعة العصر، أو سلوك وحياة أشخاصه.

متمتعا بحرية كبيرة في إبداعه، ليضيف إلى صدق التاريخ، فنا وإبداعا.. ونجد أن هذه الحرية لابد منها وإلا تحولت الكتابة في هذه الأعمال من فن عال إلى إعادة كتابة لحوادث التاريخ..

ونجد أن «ألفرد دي فيني» يقرر حرية الأديب في كتابة هذه الروايات إلى درجة: «إقرار حقه في تغيير حوادث التاريخ وترتيبها وتأويلها، فتصير حقيقة فنية، بعد أن كانت حقيقة تاريخية..»(٢٤).

ـ وكذا في روايته «حدائق النور» حيث يعرف بالمفكر الشرقي «ماني» الذي عاش خلال القرن الثاني الميلادي في بابل، في ظل الدولة الساسانية، التي كانت في صراع مستمر مع الامبراطورية الرومانية آنذاك، وكانت لهذا المفكر أفكار دينية وفلسفية تقوم في أساسها على التسامح وروح المسالمة ورفض الحروب، فكان أن كلفته أفكاره إعدامه بأمر من الملك بهرام.

ـــ ولا يغيب عن الذهن الموضوع التاريخي فور ورود عنوان كتابه «الحروب الصليبية».

●خاتمة: لابد من التأكيد أن هذا المقال لا يمكن أن يستوعب كافة التجارب الناضجة في الرواية العربية التي استلهمت أحداثها من التاريخ البعيد أو التراث أو من التاريخ المعاصر.. فهناك عدد من الأعمال الهامة نذكر منها محاولة «أميل حبيبي» في «سعيد ابي النحس المتشائل» وهناك في البحرين محاولة من زاوية مختلفة في التعامل «أمين صالح» و«عبد العزيز عقيل»، إضافة إلى بعض أعمال الروائي السوري «حيدر حيدر» كما في عمله «الفهد» أو روايتيه الأخيرتين «وليمة لأعشاب البحر» و«مرايا النار» اللتين عرض فيهما بطريقة فنية مدهشة فترة غنية بالأحداث من تاريخ مقاومة السلطة في العراق، خاصة في مناطق الأغوار، والحروب والتصفيات الجسدية للمعارضة، وذلك من خلال حياة شخصين عراقيين في المنفى «الجزائر» وعرج من خلال ذلك أيضا إلى مشكلات الواقع المأزوم في الجزائر وقضاياه الساخنة في فترة السبعينيات والثمانينيات. وكذلك نجد رواية «إسماعيل فهد إسماعيل» الأخيرة «إحداثيات زمن العزلة» التي استلهم أحداثها من خلال الغزو العراقي لدولة الكويت.

وهناك أعمال كثيرة أخرى في هذا المجال، ومنها محاولات في أجناس أدبية أخرى مثل تجربة «إبراهيم عيسى» و«خيري عبد الجواد» في القصة القصيرة في مصر.. إضافة إلى عدد من الأعمال الهامة التي أبدعها سعد الله ونوس في سوريا الذي يستفيد من ذلك مسرحيا. وكذا بعض التجارب المسرحية للشاعر خالد محيي الدين البرادعي.

# المراجع والهوامش:


١ ـ جهينة حسن ـ الرواية العربية المعاصرة بدايات وملامح ـ مجلة المعرفة السورية ـ العدد ٣٨٨ ـ كانون ٢/ ١٩٩٦ ـ ص: ١٦٤.

٢ ـ المصدر السابق..

٣ ـ د. طه وادي ـ الصراع بين المذهبية الفكرية والفن في الرواية التاريخية(٢) ـ مجلة الفيصل السعودية ـ العدد ٢٣٠ ـ كانون ١/ ١٩٩٥ ـ ص٥٩.

٤ ـ جهينة حسن ـ الرواية العربية المعاصرة.. ـ مصدر سابق.

٥ ـ د. محمد برادة ـ رواية عربية جديدة ـ مجلة الآداب البيروتية ـ السنة ٢٨ ـ العدد المزدوج ٢ ـ ٣/ ١٩٨٠ ـ ص٤.

٦ ـ المحاضرة ألقيت في كلية الآداب جامعة البعث بمدينة حمص ـ بتاريخ ٢٣/ ١١/ ١٩٩١م.

٧ ـ لاحظ التقاء فكرة د. منيف حول قراءة التاريخ من خلال الرواية، مع تصريح غابرييل ماركيز حول رؤيته لكتابة تاريخ كولومبيا الحقيقي، وقراءته كما لو كان رواية. الذي تضمنته مقالتنا «بين الرواية والتاريخ» المنشورة في مجلة «البيان» ـ رابطة الأدباء في الكويت ـ العدد ٣٠٣ ـ ص ١٢٤.

٨ ـ جرى هذا الحوار بتاريخ ٢٦/ ١٢/ ١٩٩٥م. والاستشهاد اللاحق من الحوار نقلا عن متابعة صحيفة الثورة السورية لهذا اللقاء، والمنشور في العدد ٩٨٩٤ ـ تاريخ ٤/١/١٩٩٦م ـ ص٦.

٩ ـ محمد كامل الخطيب ـ انكسار الأحلام ـ منشورات وزارة الثقافة السورية ـ دمشق ١٩٨٧م ـ ص ٨٦ ـ ٨٨.

١٠ ـ الرواية والتراث العربي: حوار مع جمال الغيطاني، إبراهيم عيسى، خيري عبد الجواد، مجلة الفيصل ـ العدد ٢ ـ ٣/ ١٩٨٠ ـ ص٣٤.

١٣ ـ الرواية والتراث العربي: حوار مع.. مصدر سابق.

١٤ ـ بوشوشة بن جمعة ـ أسئلة المتن الروائي المغاربي ـ مجلة الموقف الأدبي ـ اتحاد الكتاب العرب بدمشق ـ العدد ٢٧٢ ـ كانون١/ ١٩٩٣م ـ ص ١٨.

١٥، ١٦ ـ المصدر السابق ـ ص ١٤ + ١٢.

١٧ ـ الطاهر وطار ـ رواية «الشمعة والدهاليز»، منشورة مسلسلة في صحيفة «أخبار الأدب» المصرية الأسبوعية في الأعداد (٧٢ ـ ٧٣ ـ ٧٤ ـ ٧٥ ـ ٧٦ ـ ٧٧ ـ ٧٨ ـ ٧٩) ما بين ٢٧ نوفمبر ١٩٩٤ ـ ١٥ يناير ١٩٩٥م.

١٨ ـ سالم حميش رواية «مجنون الحكم» ـ دار رياض الريس للنشر ـ لندن ١٩٩٠م.

١٩ ـ الآراء النقدية الثلاثة نقلا عن الغلاف الأخير لرواية «مجنون الحكم» المصدر السابق.

٢٠ ـ أمين معلوف ـ رواية «صخرة طانيوس» ترجمة جورج أبي صالح ـ منشورات ملف العالم العربي ـ بيروت ١٩٩٤ ـ ص١٣.

٢١ ـ أمين معلوف ـ رواية «سمرقند» ـ ترجمة د. عفيف دمشقية ـ دار الفارابي ـ بيروت ١٩٩١م ـ ص٢٥٥.

٢٢ ـ ٢٣ ـ أمين معلوف ـ سمرقند ـ المصدر السابق ص ٢٨٩، ص ٢٦٢.

٢٤ ـ د. طه وادي ـ مقال: الصراع بين المذهبية الفكرية والفن في الرواية التاريخية(١) ـ مجلة الفيصل ـ العدد ٢٢٩ ـ ص ٢٧.

# الوجه الآخر لابن خلدون

● د. محمد خير شيخ موسى ـ قسم اللغة العربية ـ كلية التربية الأساسية ـ الكويت

لعلنا لا نبالغ إذ نقول: إن عبد الرحمن بن خلدون الحضرمي (تونس ٧٣٢ ـ القاهرة ٨٠٨ هـ) قد حظي بما لم يحظ به أحد من اهتمام الكتاب والدارسين، من القدماء والمعاصرين، ومن العرب والمستشرقين، فترجم له وذكره وأفاد منه جل من عاصره أو أتى بعده من قدماء المؤلفين، وخصه المعاصرون بأبحاث مطولة، ودراسات معمقة وكتب كثيرة يصعب حصرها، ويطول تعدادها[1] .

وكان للغربيين، والمستشرقين منهم خاصة، النصيب الأوفر منها، وكان جل اهتمامهم منصبا على مقدمته الشهيرة لكتاب العبر المعروف بتاريخ ابن خلدون، وهي المقدمة التي أرسى فيها أصول فن التاريخ، وقواعد علم الاجتماع والعمران، وعوامل نشأة الدول وأسباب زوالها واندثارها، وأحوال المجتمعات، ومظاهرها الحضارية والاقتصادية والثقافية، وغير ذلك مما تُناول في هذا المشروع المعرفي الطامح إلى وضع نظرية عامة في المعرفة.

وتجدر الإشارة ـ في بداية هذا الحديث ـ إلى أن الإحساس بقيمة هذه المقدمة لم يكن وليد عصرنا، إذ أبدى القدماء إعجابهم الشديد بها، وتقديرهم الفائق لمؤلفها، فقال المقريزي: «لم يعمل أحد مثلها، وإنه لعزيز أن ينال مجتهد منالها، إذ هي زبدة المعارف والعلوم ونتيجة العقول السليمة والفهوم، توقف على كنه

الأشيـاء، وتعـرف حقيقـة الحوادث والأنباء، وتعبر عن حال الوجود، وتنبىء عن أصل كل موجود»[2].

وذكـر ابـن عمار أنها: «حـوت جميـع العلـوم، وجلـت عـن محجتهـا ألسنـة الفصحـاء فـلا تحوم ولا تـروم»[3] ، ولخصها ابن الأزرق الأندلسي وزاد عليها في كتابه: «بدائع السلك في طبائع الملك»[4]، وأفـاد منهـا عـدد كبير مـن المؤلفين واستأثرت هذه المقدمـة بعد ذلك باهتمام الغـربيين والمستشرقين فترجموهـا وطبعوهـا عدة مرات متـوالية منـذ مطلع القـرن التـاسـع عشر، وقـدمـوا حـولها دراسات كثيرة ومتنوعة لم تكـن خالصة لوجه العلم وحده، بل كانت وراءها بعض الغايات المشبـوهة التي ترمـي إلى تحقيق بعض المقـاصد والأهداف في تلـك المرحلة الـزمـانية الـدقيقـة مـن مراحـل الغـزو الاستعماري والثقـافي الغربي، إذ فهمـوا من بعض أقوال ابن خلدون ـ وهو العربي الحضرمـي المحض ـ غضـا من العـرب، ووجـدوا فيهـا مجالا للطعـن فيهـم، والانتقاص منهم، ومن ذلك قوله الشهير: «إن العـرب إذا تغلبـوا على أوطـان أسرع إليهـا الخراب، فغـاية الأحـوال عنـدهـم الرحلة، وذلـك مناقض للسكون الـذي به العمران»[5] يريـد بالعرب ـ في هـذا القول وأشبـاهه ـ الأعـراب مـن أهل البـوادي والـوبر ممـن كـان لهم في أقطار المغـرب خاصة تاريخ حـافل بالغزوات والحروب مـع أهـل الممالـك والحضر، فـأكثـر ابـن خلدون في مقدمته وتـاريخه وأشعاره من ذكـرهم بهذا الاسـم الـذي عـرفوا بـه في عصره، كقولـه في مقدمتـه: «العرب أبعـد نجعـة، وأشـد بـداوة لأنهم مختصـون بالإبـل»[6] وقـوله في أثنـاء الحديث عـن اختلاف نطق بعض الحروف كالقاف بين العرب من أهل البادية وأهل الأمصار من الحضر: «والخاصيـة التـي يتميـز بها العربي مـن الهجين والحضري، إن القاف التي ينطق بها أهل الجيـل العربي هو من مخرج القـاف عند أولهم مـن أهل اللغـة، فـالنطـق بها مـن أعلى الحنـك هـو لغـة الأمصار، والنطق بها ممـا يلي الكاف هي لغة هذا الجيل البدوي»[7]، وقوله في صدر الفصـل الـذي تحدث فيـه عـن «أشعـار العـرب وأهـل الأمصـار لهذا العهـد.. إن لجيل العرب لغـة خالفت لغة سلفهـم من مضر.. وكـذلـك الحضر أهـل الأمصـار نشـأت فيهم لغـة أخـرى خـالفت لسـان مضر، وخالفت أيضا لغة الجيل من العرب لهذا العهد»[8]، وواضح أنه يريـد بالعرب في هذه الأقـوال وأشباههـا: الأعراب مـن أهـل الوبـر الذيـن كـانوا يـروعون أهـل الأمصـار مـن الحضر بغـزواتهم، ويستولون على مدنهم وممالكهم، فيسرع إليها الخراب، فكانوا الشغـل الشاغل لكل من حكم المغرب مـن السلاطين، أو الملوك، فقـال ابن خلـدون في رسـالـة له إلى ابـن الخطيـب: «وأما أخبـار هـذا القطر، فـلا زيادة على ما علمتم من استقرار السلطان ابي اسحـق.. وأحكـامـه بـالعـرب المستظهرين بدعوتـه مصانعا لهم بوفرة على أمان الرعايا والسابلة.. محملا الدولة بصرامته.. إلا مـا شمل البـلاد من تغلّـب العـرب»[8]، وقـال في إحـدى قصـائده في مديح سلطان المغرب الذي كسر شوكتهم وحد من غزواتهم: «ثم رجعت إلى وصف العرب وأحيائهم:

**عجب الأنام لشأنهم، بادون قد**
**قـذفـت بحيهم المطـيّ الـذلّـلُ**
**كانوا يروعون الملوك بما بدوا**
**وغدت ترفّهُ بالنعيم وتخضل**[9]

فدلالة اللفظ تتحدد في سياقه وعصره،

ومن أبسط أصول البحث المنهجي والتاريخي والنقدي التفسير اللغوي الذي يراعي تطور اللغة، ويبحث عن دلالات الألفاظ وفقا لمعايير العصر والمكان والسياق، وفي حدود هذه المعايير والأصول يمكن الكشف عن دلالات كثير من الألفاظ التي استعملها ابن خلدون في المقدمة خاصة، ومنها لفظ العرب الذي أكثر من استعماله للدلالة على أهل البادية من الأعراب ممن يقابلون لديه على الدوام أهل الأمصار من الحضر.

ولم تكن هذه الدلالة وليدة عصر ابن خلدون، إذ طالما وجدناها تتردد على ألسنة القدماء وفي كتبهم، ومن ذلك ما رواه القالي في أماليه على لسان بعض الرواة وقد سمع بعض نساء العرب توصي ابنها فقال: «بالله ياأعرابية إلا زدته في الوصية، فقالت: أوقد أعجبك كلام العرب ياعراقي»[١٠]، وقال البكري في تفسير قول أحد الأعراب: «أنا العربي المحض: يريد أنه أعرابي بدوي من أهل الوبر لا من أهل المدر ولا من أهل الأمصار»[١١]، وماتزال كلمة العرب تستعمل لدى العامة والخاصة في كثير من الأقطار العربية، وفي أقطار المغرب العربي خاصة، للدلالة على أهل القرى والبوادي أو ما يقابل أهل الحواضر والأمصار عامة، وعسى أن يتم الكشف عن حقيقة هذه الدلالة بعد إنجاز المشروع الذي يضطلع بأعبائه الآن جونس وسوزان كوكي في جامعة اكسفورد قصد تحليل معجم المقدمة بالعقل الالكتروني، ودراسة مفرداتها ومصطلحاتها![١٢]

ومع أن بعض من ترجم المقدمة من الأعاجم أو المستعربين قد نبه على دلالة كلمة العرب عند ابن خلدون، فترجمها التركي جودت باشا إلى: قبائل العرب[١٣]، وأشار البارون دوسلان في ترجمتها إلى: البدو، وفي مقدمته، وإن كان آثر الحفاظ على كلمة العرب في المتن[١٤]، إلا أنهم جميعا قد آثروا تعميم دلالة ذلك اللفظ لتشمل العرب جميعا، فترجموا النص الذي ذكرناه في صدر هذا الحديث على هذه الصورة: «كل بلد احتله العرب ما عتم أن دمر، الخراب أثناء حكمهم عم كل شيء، فإليكم البلدان التي احتلها العرب منذ أقدم العصور، لقد زالت حضارتها، كما زال سكانها، الأرض ذاتها تبدلت طبيعتها.. العرب عاجزون عن إنشاء دولة أو امبراطورية»[١٥]. ومع ما بين هذا النص المترجم أو المزيف والأصل العربي الذي ورد على لسان ابن خلدون من تباين واختلاف، إلا أنه كفيل بالكشف عن حقيقة ذلك الاهتمام الشديد بالمقدمة ومؤلفها العربي صلبية.

وليس لنا أن نغفل عما واكب هذا الاهتمام الواسع من ظروف تاريخية وسياسية مازلنا نعيش آثارها المريرة حتى اليوم، ولا مجال للحديث عنها في هذا المقام، ونكتفي بالإشارة إلى بعض الدوافع الكامنة وراءه كما وردت على لسان بعض المنصفين منهم، فقال إيف لاكوست في معرض رده عليهم، وكشف حقيقة اهتمامهم بابن خلدون: «ولكن، أليس ابن خلدون الذي مجدوا عظمته كي يعطوا ثقلا أكبر للنظريات المعادية للعرب التي يزعمون نسبتها إليه، عربيا لا ريب فيه؟! يقول غوتيه: كلا، لأن الروح الشرقي هو عكس روحنا تماما، ومحروم من الإدراك النقدي العقلاني، ان ابن خلدون يريد أن يفهم، وذلك ما هو غريب تماما بالنسبة لمسلم، إن لديه مفهوما غربيا للتاريخ!!»[١٦].

وقد تلقف الشعوبيون والمستغربون

هـذه الأقوال، وراحـوا ينفثـونها سما في العقول وفي النفوس، وأخذ يـرددها بعض المخلصين من الكتـاب والمؤلفين، كما نجد لدى الدكتور الأهواني في قوله: «لقد نجح الشعوبيون في بث الفكرة القائلة إن العرب أبعد الناس عن العمران والمدنية، حتى ان ابـن خلدون كتـب في مقـدمته يقـول: إن العرب أبعد الناس عـن الصنائع... وأن ما فعله الكنـدي سليل العـرب جنسا ولغـة ودينا يدحض بأبين دليل وأوضـح برهان ما ذهب إليه ابـن خلدون من أن العرب إذا تغلبـوا على أوطـان أسرع إليهـا الخراب، وأنهم أبعـد النـاس عـن الصنـائع والعمران»[١٧].

ولم يـذهب ابـن خلـدون إلى أبعد مـن وصف الصراع المحتدم في زمنه وبلده بين أهل المدر مـن الحضر، وبين الأعراب مـن أهل الوبر.

وقـد استمرت هـذه المفـاهيـم توجـه البحـث في مقدمـة ابن خلـدون إلى أيامنـا هذه، إذ وجدنا آثارها في ندوة ابن خلدون بربـاط الفتح (١٩٧٩) والتـي قدم فيهـا الاستاذ جـاك لانغاد بحثا حـول «فلسفة اللغـة عنـد ابن خلـدون» انتهـى فيـه إلى القـول: «إن أساس تفكير ابـن خلـدون في اللغة هو التضـاد بين الحضـارة والبداوة.. إن الإنسان العربي ضـائع ومشتت حقا، فإذا أراد حســن الكلام وفصاحتـه وجب عليه أن يرجع إلى القفر والبادية، وإن أراد أن يتقـدم إلى المدينـة وجد فسـاد اللغـة.. يظهر لنـا من ذلك مبـدأ تفسيري وهو أن اللغة العربية لغة شفاهية!!»[١٨].

وإذا كنـا لا نقـف في الفصـول التـي خصصها ابن خلدون في مقـدمته للحديث عن لغـة أهل الحواضر والبـوادي في زمنه على ما يـدل على ما ذهب إليـه لانغاد، وإن وجد فلا ضير فيه ولا تثريب على صاحبه، فإننـا نعجب مـن أمره إذ وصـل إلى هذه النتـائج الخطيرة، وحكـم على الإنسـان العـربي بـالضياع والتشتـت، لاختـلاف مستويات اللغة بين بيئـة وأخرى، كما هو الشـأن في لغات سـائر الأمم والشعـوب، وانتهى مـن ذلك إلى تقريـر مبدأ تفسيري هـو بيت القصيـد: إن اللغة العـربية لغـة شفاهية، منكـرا بذلك تراث أمـة ليس لها من وصـف أبلغ مـن القول: إنها أمـة من المؤلفين.

## ابن خلدون الكاتب الشاعر الأديب

ومهما يكن من أمر هذه الأقوال، وذلك الاهتمام الواسـع بالمقـدمة ومـا يمكن أن يكـون وراءه مـن دوافع وغـايـات، فقـد حجب عنا ابن خلدون، فلـم نعد نرى منه سوى مقدمته، مع أنها آخر ما ظهر لنا من كتبـه وآثـاره، إذ شرع في تـأليفهـا بعـد اعتزالـه في قلعة ابن سـلامة طـوال أربع سنوات ألف في أثنائها العبر، وأتم مقدمته سنة (٧٧٩هـ) وقال في ذلك: «أتممت هذا الجزء الأول (المقدمة) بالوضع والتأليف، قبـل التنقيـح والتهذيـب في مـدة خمسـة أشهر.. وكنـت طوال هذه المدة عـاكفا على تأليـف هذا الكتـاب (العبر)»[١٩] ثم أكمـل منه نسخة رفعها إلى سلطـان المغرب سنة (٧٨٤هـ)، وهي السنة التي غادر المغرب فيها إلى غير ما رجعة، قاصدا مصر، وكان إذ ذاك قد جاوز الخمسين مـن عمره، وقد طبقت شهـرته آفـاق المغرب والأنـدلس، ووصلت أصداؤها إلى المشرق، وهي قائمة أساسا على شاعريته وترسله وكثرة كتبه وتآليفه قبل المقدمة أو العبر.

وكان قد ألف أول كتبه سنة (٧٥٢ هـ) ولما يكمل العشريـن من عمـره، إذ عمد إلى تلخيـص المحصل لفخـر الـدين الـرازي،

وسماه: «لبـــاب المحصـــل»، ووضــــع في التصوف كتاب «شفــاء السائل»، ولـخص عددا من كتــب ابن رشد، ووضع كتــابا في الحســـاب، وتقييـــدا في المنطـــق، وشرح أرجوزة صديقه لسان الـدين بن الخطيب في أصول الفقه، و«شرح القصيدة المسماة بالبردة (للبـوصيري) شرحا دل فيـه على انفســـاح ذرعه، وتفنـن إدراكه، وغـزارة حفظـــه»[٢٠] كما يقــول ابــن الخطيـــب صاحبه، ثـم ألف بعد ذلك العبر ومقـدمته وذيله: التعـريف بابـن خلدون، وهــو من الكتب التــي تدخل في باب السيرة الـذاتية والترجمة بحسب مفاهيمنا المعاصرة، كما ذكرت لــه رسالــة في وصف بـلاد المغرب كتبها لتيمور لنك حين اجتمع به في دمشق بعد ذلك بزمن طويل[٢١].

على أن شهرتــه الحقيقية في عصره إنما تقـوم على شعره وأدبـه كما تـؤكد ذلـك تـراجمه الكثيرة وأخباره قبـل أن يؤلـف المقدمــة بزمــن غير قصير، فقال صـديقه الوزير الشــاعر ابن الخطيب في الإحــاطة: «هذا الرجل الفاضــل باهر الخصل، رفيع القــدر.. مفخـرة مــن مفـــاخــر التخــوم المغربية.. وأما نثره وسلطانياته (رسائله الديوانيــة) فخلج بلاغة، وريــاض فنون.. وأما نظمـــه، فقد نهض لهذا العهد قــدما في ميـدان الشعــر، وأغــرى نقــده بــاعتبـار أساليبــه، فانثــال عليه جــوّه، وهان عليـه صعبه، فأتى منــه بكل غريبة»[٢٢]، وأورد مختارات مطولة من شعره ونثره، وأشار في آخـر ترجمتــه إلى زمـن كتــابتها سنـة (٧٦٥هــ)، ولم يكن ابن خلدون قد جاوز الثلاثين إلا بسنوات قليلة.

وفي هــذه المدة مــن حياته تـرجـم لــه معـــاصره اسماعيـل بـــن الأحمر في نثير الجمان فقال: «وهو ممن لا ينكـر حاله في ارتياض العلوم الشريفــة.. لما احتوت عليه ترجمة ذكـره، وخبيئة فكره من أســاليب النظام (النظــم) الرائقــة الحلاء، ومجاري أقوال النثر البــارعة الإنشاء»[٢٣]، وروى لنــا قصيدتــه الطـويلة في استعطــاف ابي عنــان المريني في أثنــاء سجنــه إياه سنــة (٧٥٩هـــ) وهــي أول ما نعـرف لــه مــن الشعر ومطلعها[٢٤]:

**على أيٍّ حـــال لليـــالي أعــاتـــبُ**
**وأيّ صروف للـزمــان أغــالـبُ**
**كفى حزنا أني على القرب نازح**
**وأني على دعوى شهوديَ غائبُ**
**وأني على حكـم الحواث نـــازلٌ**
**تسالمني طـورا وطورا تحارب**

وهي قصيدة طويلة وبـديعة ومؤثرة، تشي بطـول باع صــاحبها في الشعـر، بما اشتملـت عليـه من عمــق المعــاني، وقــوة التعبير، وبراعــة التصوير، وطـول النفس الشعري.

وقد بــالغ تلميــذه ابن عمار في وصــف نثــره ونظمه بــالسحــر فقــال: «وله مــن المؤلفات غير الإنشاءات النثرية والشعرية التي هي كالسحــر: التاريخ العظيم..»[٢٥]، وقال معاصره الباعـوني الدمشقي أيضا: «وكــان ابــن خلـدون هـــذا مــن عجــائب الزمــان، وله من النظـم والنثر مــا يزري بعقودِ الجمان»[٢٦] وإلى ذلك ذهــب معظم من ترجم له أو ذكـره من معاصريه أو من أتــى بعدهــم مــن المؤلفين، كما أشار ابــن خلـدون إلى اشتغالــه بــالشعـر والكتابــة والأدب إذ كــان ذلـك سلمــه إلى الشهـرة وارتقــاء المناصــب، شــأنــه في ذلك شــأن لســان الديــن بن الخطيــب أديب العـدوة الأندلسية وشاعرها، كما كان ابن خلدون أديب العدوة المغـربية وكاتب ســلاطينها وشــاعـرهــم منذ مطلـع حيــاتــه إلى حين اعتـزالــه وانهماكـــه في إنجــاز مشروعــه التاريخي الكبير ومقدمته، فنـراه بعد ذلك

يهمل الشعر، ويقول بعد عودته إلى تونس حاملا معه «العبر» ليقدمه إلى سلطانها مشفوعا بقصيدة من شعره، صدرها بقوله: «وكان مما يغرونه به علي قعودي عن امتداحه، فإني كنت قد أهملت الشعر جملة، وتفرغت للعلم، فكانوا يقولون له: انه إنما ترك ذلك استهانة بسلطانك لكثرة امتداحه الملوك قبلك.. فلما رفعت له الكتاب أنشدته هذه القصيدة امتدحه وأعتذر عن انتحال الشعر»[٢٧]، وفيها يقول:

**مولاي غاضت فكرتي وتبلّدت**
**مني الطباعُ فكلُّ شيء مشكلُ**
**فأبيتُ يعتلجُ الكلامُ بخاطري**
**والنظمُ يشرد والقوافي تجفلُ**
**من بعد حَوْلٍ أنتقيه ولم يكن**
**في الشعر حوليّ يُعابُ ويرذلُ**
**فأصونُهُ عن أهله متواريا**
**أن لا يضمّهُم وشعري محفلُ**

وكان قد أنشده قصيدة أخرى أشار فيها إلى انصرافه عن الأدب والشعر فقال[٢٨]:

**عذرا فقد طمسَ الشباب ونوره**
**وأضاء صبحُ الشيب بعد طموسِ**
**انحى الزمان علي في الأدب الذي**
**دارسته بمجامع ودروس**

وذلك آخر ما نعرف له من الشعر في المغرب، ولم نسمع له بعد ذلك إلا بقصيدة يتيمة قالها في مصر، وطالع بها الملك الظاهر بعد نقمته عليه في فتنة الناصري سنة (٧٩١ هـ) فصادفت لديه الرضى والقبول، وفيها يقول[٢٩]:

سيدي والظنون فيك جميلهْ
وأياديك بالأماني كفيلهْ
فأعينوا على الزمان غريبا
يشتكي جدب عيشه ومحولهْ

على أن أجود أشعاره تلك القصائد الطويلة التي كان ينظمها في بعض المناسبات، وينشدها بين يدي ملوك المغرب والأندلس، ومن ذلك قصيدته التي يهنىء فيها أبا سالم المريني بالمولد النبوي سنة (٧٦٢هـ) ومطلعها[٣٠]:

**أسرفن في هجري وفي تعذيبي**
**وأطلن موقف عبرتي ونحيبي**
**وأبين يوم البين موقف ساعة**
**لوداع مشغوف الفؤاد كئيب**
**ياناقعا بالعتب غلة شوقهم**
**رحماك في عذلي وفي تأنيبي**

وهي قصيدة طويلة ختمها بمدح النبي صلى الله عليه وسلم فقال:

**ياسيد الرسل الكرام ضراعة**
**تقضي مُنَى نفسي وتذهب حوبي**
**قصرّتُ في مدحي فإن يكُ طيّبا**
**فبما لذكرك من أريج الطيب**
**ماذا عسى يبغي المطيلُ وقد حوى**
**في مدحك القرآنُ كلَّ مطيب**

وتعد هذه المدائح النبوية التي كانَ ينشدها في احتفالات المولد النبوي من أجود شعره، وأقواه تعبيرا عن دخيلة نفسه، ومنها قصيدة أنشدها ابن الأحمر سلطان غرناطة التي قصدها سنة (٧٦٤هـ)، وصادف حلول المولد النبوي بعد خمسة أيام من حلوله بها، ومطلعها[٣١]:

**حيِّ المعاهد كانت قبل تحييني**
**بواكف الدمع يرويها ويظميني**
**إن الألى نزحت داري ودارهمُ**
**تحمّلوا القلب في آثارهم دوني**
**وقفت أنشد صبرا ضاع بعدهمُ**
**فيهم، وأسأل رسما لا يناجيني**

وكان هذا الغرض الشعري قد طغى على الشعر العربي في عصره، منذ أن شرع باب القول فيه البوصيري (-٦٩٦ هـ) في بردته، ونهج نهجه فيها وعارضها عدد

كبير من الشعراء يربو على المائتين، وشرحها عدد آخر، ومنهم ابن خلدون نفسه، ثم تطور هذا الغرض إلى البديعيات، وكان صفي الدين الحلي (٧٥١هـ) من أوائل رواده في «الكافية البديعية» التي عارض فيها البردة، وضمنها مائة وواحدا وخمسين نوعا من البديع، وسلك سبيله فيها عدد كبير من الشعراء، وقد بدا أثر هذه المدائح والبديعيات في مدائح ابن خلدون النبوية دون أن يغرقها في لجة البديع، فخلصت بذلك من تلك القيود التي تكبلها لديه، وكانت معبرة عن صدق مشاعره، وعمق إيمانه.

ومن الملاحظ أن جودة الشعر عند ابن خلدون مرتبطة إلى حد بعيد بمدى صلته بذاته، وتعبيره عن خلجاته وأشواقه، فإذا ما تحول به إلى المديح نقصت عناصر جودته، وخفت حدة انفعالاته، وشحت موارد جماله الفني وبراعته، ولذلك فقد وجدناه يطيل مطالع قصائده في المدح لصلة هذه المطالع بذاته، فإذا ما انتقل إلى المديح قصر واضطربت دلاؤه، كما هو الشأن في قصيدته التي بعث بها إلى ابن عنان من محبسه ويقول في مطلعها الذي يعبر فيه عن خلجات نفسه فيبدع ويطيل[٣٢]:

**ولم أنس لا أنسى الوداع وقد جرت**
**دموع وزمّت للفراقِ ركائبُ**
**عشيّة بانوا والقلوبُ جوامدٌ**
**وكان عقيقٌ في النواظر ذائبُ**
**وقفنا ولا نجوى سوى بين أعين**
**وشت بالهوى منها دموع سواكبُ**
**مضوا يزمعون السير إلا تلفتا**
**كما التفتت بين الأراك الربائب**
**وأتبعتهم طرفي وقلبي وما دروا**
**بأني على آثار هذين ذاهبُ**

بيد أن حرارة هذا المطلع تخفّ كثيرا حين ينتقل إلى مديح ابي عنان مديحا تقليديا يعتمد فيه على المعاني المألوفة والمبالغة فيقول:

**إمام هدى ضاءت شموس اهتدائه**
**فبانت لنا من بيتهنّ المذاهبُ**
**وأشرقت الدنيا بنور جبينه**
**فما الشمس إلا أن بدا منّه حاجبُ**

إلا أنه سرعان ما يعيد إلى هذه القصيدة رونقها وصفاءها حين يرتد بها إلى ذاته، فيصف غربته ورحلته وراحلته ويقول:

**أبعدَ انتزاحي عن بلادي تحثني**
**إلى بابك الأعلى مطيّ شواربُ**
**رقمت بها في صفحة البيد أسطرا**
**كما زانَ رقما في الصحيفة كاتبُ**
**وجُبْتُ بها غور الفلاة ونجدَها**
**وليس سوى من ذنبها ما أصاحب**
**فكيف أولّي شطرَ غيرك وجهةً**
**أؤمّل منه نجعةً أو أراقبُ**

وللرحلة والراحلة، والربع والأطلال، ومغاني الأحبة والديار في شعر ابن خلدون أناشيد مؤثرة، تعبر عن غربته الدائمة، وطبيعة حياته التي قضى معظمها ما بين الحل والترحال، وتشف عن دخيلة نفسه الصافية، وعواطفه الفياضة، كقوله[٣٣]:

**أمثّلُ الربعَ من شوق فألثمه**
**وكيف والفكر يدنيه ويقصيني**
**وينهب الوجدُ مني كلّ لؤلؤة**
**مازال قلبي عليها غير مأمون**
**أحبابنا هل لعهد الوصل مدّكرٌ**
**فيكم وهل نسمة منكم تحييني**
**أعندكم أنني ما مرّ ذكركمُ**
**إلا انثنيتُ كأنّ الراحَ تثنيني**
**وأنني ظاعنا لم ألق بعدكمُ**
**دهرا أشاكي ولا خصما يشاكيني**

ومن هنا كان قالب القصيدة التقليدي

المعروف في الشعر الجاهلي والإسلامي بمنهج أغراضه الذي رسم حدوده ابن قتيبة (ـ ٢٧٦ هـ) من أنسب القوالب الشعرية التي يمكن أن تستوعب مشاعر ابن خلدون الذي ارتبط شعره بالمدائح والمناسبات الرسمية، فوجد في هذا المنهج مجالا رحيبا للتعبير عن عواطفه الذاتية، وخلجات نفسه، ومشاعره الوجدانية.

وقد يطول بنا الحديث عن هذا الشعر ويتشعب، وليست الغاية منه دراسة شعره، وإنما التعريف به شاعرا وأديبا ناقدا حجبته عنا مقدمته، فلم نعد نرى منه سواها، وعلى الرغم من كثرة الأبحاث والكتب والدراسات حولها، فإننا نعتقد أنها لم توفَ بعد حقها من البحث المعمق والدقيق، بعيدا عن آثار التعصب والتشعب والهوى، إذ طالما وجدنا الدراسات التي تتناولها تكاد تقتصر على الجوانب التاريخية أو الاجتماعية دون غيرها من الجوانب الأخرى التي يحيط بها هذا المشروع المعرفي الرائد الذي يتحرك في إطار منظومة فكرية عامة وشاملة، تستوعب جوانب النشاط البشري على اختلاف مظاهره الفكرية والاقتصادية والثقافية وغيرها، وتتخذ من بيئة الكاتب وعصره خاصة مثالا لأوجه هذا النشاط العمراني وتطوره وفق المعايير التي رسمها في ذهنه، واستمد أصولها من مطالعاته ومشاهداته وتجاربه.

كما أن في آثاره الكثيرة الأخرى وخطبه ورسائله ومحاضراته ومذكراته وسيرته وأشعاره ما يستحق الدرس وتقليب النظر في جوانب أخرى من شخصيته، وبذلك نرى ابن خلدون على حقيقته: شاعرا وأديبا ناقدا ثم عالما ومفكرا ومؤرخا بعد ذلك، ونعرف الوجه الآخر أو الوجه الحقيقي لابن خلدون[٣٤].

## هوامش

١ ـ ينظر في ذلك: د. عبدالرحمن بدوي ـ مؤلفات ابن خلدون ـ ط٢ ـ تونس ـ ١٩٧٩ ـ ص: ٣٦٣ ـ ٣٩٠.

٢ ـ السخاوي ـ الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ ـ نشر القدسي ـ دمشق ـ ١٩٤٩ ـ ص: ١٥١، الضوء اللامع في أعيان القرن التاسع ـ ط ١ ـ القاهرة ـ ١٩٣٥ ـ ٤/١٤٧.

٣ ـ الضوء اللامع ٤/١٤٩.

٤ ـ طبع في دار الثقافة بالدار البيضاء ـ ١٩٨٤.

٥ ـ ابن خلدون ـ المقدمة ـ ط دار الكتاب ـ بيروت ـ ص: ٤٥٠.

٦ ـ ن. م ١١٢.

٧ ـ ن م ١٠٧٧.

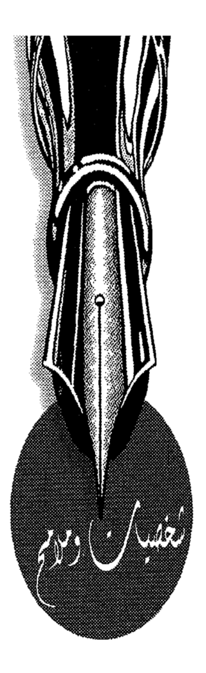
٨ ـ ابن خلدون ـ كتاب العبر ـ ط دار الكتاب ـ بيروت (مصورة) ـ ج ـ ٧ (التعريف) ـ ص: ٩٢٧.

٩ ـ ابن خلدون ـ التعريف ـ تحقيق بنتاويت ـ ط١ ـ القاهرة ـ ١٩٥١ ـ ص٠ ٢٣٧.

١٠ ـ أبو علي القالي ـ الأمالي ـ ط دار الكتب المصرية (مصورة) ـ ٢/٧٩.

١١ ـ البكري ـ التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه ـ ط دار الكتب (مصورة) ـ ص: ١٢٤.

١٢ ـ أعمال ندوة ابن خلدون ـ ط ١ ـ الدار البيضاء ـ ١٩٧٩ ـ ص: ٤٢.
١٣ ـ ساطع الحصري ـ دراسات في مقدمة ابن خلدون ـ ط ١ ــ بغداد ـ ١٩٦١ ـ ص: ١٦٦.
١٤ ـ ن. م. ص.
١٥ ـ إيف لاكوست ــ العلامة ابن خلدون ـ ترجمة ميشيل سليمان ـ ط ٢ ـ بيروت ـ ١٩٧٨ ـ ص: ٨١.
١٦ ـ ن. م. ص: ٩٦.
١٧ ــ د. محمد فؤاد الأهواني ـ الكندي فيلسوف العرب ــ أعلام العرب ـ القاهرة ـ ١٩٦٤ ـ ص: ١٣ ـ ١٤.
١٨ ـ أعمال ندوة ابن خلدون ـ ص: ٤٤ ـ ٤٥.
١٩ ـ ابن خلدون ـ المقدمة ـ ص ٦٠.
٢٠ ــ لسان الدين بن الخطيب ـ الإحاطة في أخبار غرناطة ــ تحقيق محمد عبدالله عنان ــ ط ٢ ـ مصر ـ ١٩٧٣ ـ ٣/٥٠٧.
٢١ ـ انظر د. بدوي ــ مؤلفات ابن خلدون ــ ص ٢٨٧. وابن خلدون ـ التعريف ـ ص: ٣٦٦.
٢٢ ــ ابن الخطيب ــ الإحاطة ـ ٣/٥٠٧ ـ ٥٠٨.
٢٣ ــ ابن الأحمر إسماعيل ــ نثير الجمان ـ تحقيق د. رضوان الداية ـ ط ١ ـ بيروت ـ ١٩٧٦ ـ ص: ٢٩٨.
٢٤ ـ ن. م. ص: ٢٩٩.
٢٥ ـ السخاوي ـ الضوء اللامع ـ ٤/١٤٩.
٢٦ ـ المقري أحمد بن محمد ـ نفح الطيب ــ تحقيق د. احسان عباس ـ بيروت ـ ١٩٦٨ ـ ٦/١٩٢.
٢٧ ـ ابن خلدون ـ التعريف ـ ص: ٢٤٠.
٢٨ ـ ن. م. ص: ٢٤٤.
٢٩ ـ ن. م. ص: ٣٣١.
٣٠ ـ ن. م. ص: ٧٠ وانظر الإحاطة ٣/٥٠٨ ونفح الطيب ٦/١٨١ والضوء اللامع ٤/١٤٨.
٣١ ــ ن. م. ص: ٨٥. والإحاطة ٣/٥١٤ ونفح الطيب ٦/١٨٩ وجذوة الاقتباس لابن القاضي ـ ط ١ فاس ـ حجر ـ ص: ٢٦٤.
٣٢ ــ ابن الأحمر إسماعيل ــ نثير الجمان ـ ص: ٢٩٩.
٣٣ ـ ابن خلدون ـ التعريف ـ ص: ٨٥.
٣٤ ـ وقد جمعنا شعره ونثره وآثاره النقدية في كتاب عنوانه: ابن خلدون ناقداً وأديباً، نأمل أن يرى النور قريباً.


شخصيات وملامح




عبدالرزاق البصير

أسرة «المعلوف» أسرة أدبيـة لا يقتصر أدبها على حب الاطـلاع على النفحات الأدبيـة، وإنما يستظـلون دائما بالشجـرات الأدبية المثمرة، فتراهم يقتطفون من ثمارهـا اليانعة أحسنها وألذها وأزكاها، وقد ظفرت بجلســة من جلسات تلك الأسرة، الطيبة، فرأيت أن أتحف قـرائي بماتم في تلـك الجلسة مـن أطـايب الثمار الأدبيـة، على أن هذه المقتطفـات وردت إلي في مجلس ضم بعـض الأصدقاء المتأدبين، وقد ألححت في سـؤال بعضـهم عن المصدر الذي وردت فيه جلسة تلك الأسرة المتميزة، فلـم أظفر بطائل، ولعل بعض القراء يعرف الكتاب الذي روى هذه الجلسة، وإني لأهدي أجـزل الشكر وأعطره إلى من يدلني على الكتاب الذي وردت فيه هـذه الجلسة. أما جلسة تلك الأسرة فإنها كـانت تدور حول سقوط فنجان قهـوة، من يد فوزية المعلـوف، فافترت الثغور بالضـحك الهامـس، عندما أعلنت فوزية أنها ستمنح ساعة ذهبية لمن يفوز بشعر ينظم ارتجالا عن هذه الحادثة،

فقال شاهين المعلوف:

ثمـــــــل الفنجـــــــان لما لامســـــــت
شفتـــــــاه شفتيهـــــا فـــــاستعـــــر
فتلظـــــت مـــــن لظـــــاه يـــدُهــــا
وهـــو لـــو يـــدري بما يجنـــي اعتـــذر
وضعتـــــه عنـــــد ذا مـــــن كفهـــا
يتلـــــوى قلقـــــا أنـــــيَّ استقـــــر

وارتمى مـــن وجـــده مستعطفـــا
قـــدميهـــا وهـــو يبكـــي وانكسر

عندها قال ميشال المعلوف:
عـــاش يهواهـــا ولكـــن في
هـــواهـــا يتكتـــم
كلما أدنتـــه منهـــا
لاصـــق الثغـــر وتمتـــم
دأبـــه التقبيـــل لا
ينفـــك حتـــى يتحطـــم

وبعدها قال شفيق المعلوف:
إن هـــوى الفنجـــانُ لا تعجـــبْ وقـــد
طفـــر الحزن على مبسمهـــا
كـــل جـــزء طـــار مـــن فنجـــانها
كـــان ذِكْـــرى قُبلـــةٍ مـــن فمهـــا

فنظر فوزي المعلوف إلى الفنجان فإذا هو لم ينكسر، فقال معارضا الكل:
مـــا هـــوى الفنجـــان مختـــارا فلـــو
خيروه لم يفـــارق شفتيهـــا
هـــي ألقتـــه وذا حـــظ الـــذي
يعتـــدي يـــومـــا بتقبيـــل عليهـــا
لا ولا حطمـــه اليـــأس فهـــا
هـــو يبكـــي شـــاكيـــا منهـــا إليهـــا
والـــذي أبقـــاه حيـــا ســـالما
أمـــل العـــودة يـــومـــا ليـــديها

وقد فاز فوزي المعلوف بالجائزة.

ولا يفوتني أن أشير إلى أن أفراد هذه الأسرة المتميـزة، برزوا في السياسة والاقتصاد والاجتماع والعلوم، كبروزهم في الناحية الأدبية.

فمنهم من وصل إلى الأمانة العامـة لاتحاد منظمات أطباء الأسنان العرب، ومنهم من كانـت له باع طويلـة في علم القانون، ومنهـم من أصبح مفـوضا للحكومة اللبنـانية في مصرف لبنان المركزي.

ولا يتسع المجال لـذكر نشاط هذه العـائلة التي قدمـت خدمات جلى للبنان خـاصة، وللأمة العربية عامة، أكثر الله في أمتنا من هذه الأسر الكريمة.

# علي السبتي في وعادت الأشعار

## يجمع بين الروح والعقل والدم

● بقلم: حسن عبدالهادي

منذ فترة غير قصيرة لم يتعاط الشاعر المخضرم علي السبتي الشعر إلاّ شفاهة، ولكنه على الدوام كان صديقا صدوقا للفكر والقلم، يكتب موضوعات متنوعة ومختلفة في شتى شؤون ومجالات الحياة في إحدى الصحف الكويتية اليومية تحت عنوان «من الديوانية» وحتى في هذه الأحاديث ظل السبتي، وهذا دأبه، منعما مطربا ينشد الاصلاح والتوحيد من خلال العرض والتحليل والنقد والتعقيب.. إذن، فهو ابن شرعي لمجتمعه، يحبه وينشد له الخير والجمال... ويبدو أنه أعاد حساباته مع الشعر وقصائده التي راحت تناديه بأن يلمّ شملها لتتحقق أحلامها الفوّارة بين دفتّي كتاب، فكان ديوان «وعادت الأشعار» باقة طيبة من القصائد الجميلة وسط هوجة الأشعار التي تملأ الدنيا صراخا لا يعطي زبدا ولا لبنا، وعليه، لا يسمن ولا يغني من جوع، إلا ما ندر من قبل الشعراء والمبدعين.

### قضايا هامة

في ديوان «وعادت الأشعار» نجد الكثير من القضايا الهامة المتفرقة التي يتناولها الشاعر بألق جميل ومفردات ذات تناغم بديع مع بعضها البعض ومع البنيان المعماري للقصيدة وكأنها لقاء الأحبة الحميم بعد طول غياب، لقد حقق السبتي لقصائده حلمها في الحياة ومنحها

فرصة التواصل مع الجماهير من خلال الاحساس الصادق الذي يردف الفكرة ولا يصدمها، وبذا حقق معادلة لقاء الروح بالعقل بالدم:

**حمامة تسللت من خلل الجدار**
**حطّت بجانبي تبحث عن قرار**
**فحرّكت دمي وأحيت الأفكار**
**فعدت للدنيا وعادت الأشعار**

وفي هذا الاستهلال الرائع نجد أن الصورة هي التي تجري وراء السبتي ولا يجري هو وراءها، كما أنها تبلور الفكرة وتمنحها أبعادا انسانية حضارية، وهذا شأنه في بقية القصائد.

## تجديد العهد

يستهل الشاعر ديوانه بقصيدة مهداة إلى صاحب السمو أمير البلاد مجددا العهد فيها لقائد المسيرة الهمام:

**جددت عهدك واثقا بل مؤمنا**
**وأتيت أنشدك القصيد الأحسنا**
**بك تزدهي الدنيا فأنت وحيدها**
**وبك استحال الصعب أمرا ممكنا**
**فأدر بلادك حيث شئت فإنما**
**بملوكها تهوى الشعوب الموطنا**
**والشعب لا يرضى سواك يقوده**
**نحو السلامة قادرا متمكنا**

وكما يحب الشاعر رموز الوطن ورجاله فإنه يعشق الوطن ذاته، ويؤكد على هذا المعنى السامي في الصفحة التاسعة حيث يقول:

**أقول وردة من (الشويخ) عطرها**
**يضوع في الأماكن**
**أشمها ثم أنام آمن**
**أحلم بالغد الجديد، والقديم تجددا**
**أهتف من سردابي الذي تهددا**
**يا أهلي الذين قد تشردوا بحثا عن الأمان**
**لا أمن إلا في الوطن..**

ويستمر في الغناء لبلاد الأمن والأمان الكويت وبروح الشاعر التي تسمو على ما عداها من الأرواح، فالشعر لا يخرج إلا من النفوس العظيمة، لأنها على الدوام تبحث عن ميناء أو مرفأ تهجع فيه للتأمل والتصور والإبداع:

**يلومونني في العشق وهو سجية**
**وما عاشق إلا عليم وشاعر**
**مددت لها كفي فجاء اعتذارها**
**فقلت لها «لبيك» إني عاذر**
**فما خلقي أن آتي الأمر مكرها**
**ولكن إتيان الأمور ظواهر**
**نمّتني كويت من قديم وها أنا**
**بخير بلاد .... في البلاد أفاخر**

والشعراء ذوو همم عالية فهم القناديل التي تضيء ليل سرى الحائرين ليعبروا إلى الشاطىء الآخر..

يضحّون ولا ينتظرون جزاء ولا شكورا سوى راحة الضمير والنقاء والطهارة، ويحلو لهم المفاخرة بميزاتهم وسماتهم الراقية بعيدا عن روح العامة خاصة إذا كانت هذه الروح قد أصابتها مفاسد الزمن الرديء وأصابع الحضارة الاصطناعية الملوثة:

**حمّلت نفسي فوق طاقتها**
**وحملت همّ الناس من صغري**
**أُغرى بأن أحيا كأي فتى**
**النفط بين ركابه يجري**

**ويصدني خلق حرصت على**
**أن يزدهي بي ساعة الفخر**
**أخلاق آبائي موانع لي**
**من أن أبيع نتائج الفكر**

ويفدي الشعراء من يحبون بالغالي والنفيس ويغفرون ويتسامون متكئين على جسور الحب والذكرى العتيقة:

**أحبكم رغم الأذى.. أنتم.. أهلي**
**فإن يشتكي بعضي، تداعى له كلي**
**غفرت لكم ما بدا من فعالكم**
**وكم ستر السوءات ذو همة قبلي**
**وقد يتسامى في الطباع رجالها**
**وما المرء إلا الفعل يغني عن القول**

ويؤكد الشاعر على هذا المعنى بعينه في أكثر من موقع:

**برغم كل الأذى**
**بليلة عيدك**
**أشعلت من أضلعي شمعدان**

## غربة واغتراب

تمثل الغربة والاغتراب والحيرة والوحدة موضوعا أثيرا لدى السبتي، إنها غربة الروح والاحساس وليس غربة الجسد وحسب فكم يحس الشاعر أنه بين قوم أو أناس ولكنه ليس بواحد منهم.

وهذا يذكرنا بمقولة الشاعر الانجليزي لورد بايرون في قصيدته الرائعة «دون جوان»:

**إني أجلس فيما بينكم ولكنني..**
**لست أحدا منكم**

فالسبتي يقول:

**لقد كنت وحدي**
**و «لاتا» تغني**
**فهل كنت وحدي؟!**

ويقول أيضا:

**ودواتي جفّ الحبر بها منذ حزيران**
**تبحث نفسي داخل نفسي عن انسان**
**ماذا في الداخل غير السجن وغير السجّان؟!**

ونجد أصداء امرىء القيس، ذاك المبدع الكبير في قصيدة «الجرح» فالجراح عند الشاعرين نزف دائم متواصل لا فرق في التوقيت والمواقيت..

**صاح الديك بأن الصبح أتى**
**هل جاء الصبح**
**صبحكم كمسائكم**
**كالعيد .... كأيام القبح**
**اختلطت أيام لكم في الدنيا**
**والجرح تفتّح من جرح**

إنه تناول حديث موظف على نحو بارع يضم بين جناحيه قضايا الأمة، فقد خرج السبتي من محدودية «الأنا» الشخصية إلى شمولية «النحن» العمومية العامة، فنحن جميعا نعاني من رماح الهزائم وطعنات القدر والأيام بينما كابد امرؤ القيس همّه منفردا:

**وليل كموج البحر أرخى سدوله**
**عليّ بأنواع الهموم ليبتلي**
**فقلت له لما تمطّى بصلبه**
**وأردف إعجازا وناء بكلكل**
**ألا أيها الليل الطويل، ألا انجلِ**
**بصبح وما الإصباح منك بامثل**

## طهارة الروح

يبدو السبتي في أشعاره ضمير ذاته وليس شخص الشاعر، إنه يريد أن يطهّر روحه من رجس آثام الكلمات والأفعال ومودّات النفوس الزائفة الكاذبة، وردة الفعل لديه أقوى من الفعل ذاته لأنها نابعة وخارجة من مصدره، إنه يريد أن يزيح الهم العالق في شرايين القلب والجاثم فوق الصدر،ويخال لي أنه يتمنى لو يستطيع هدم نفسه ليعيد بناءها من جديد، وهذا يمثل استجابة مخلصة لإلحاح إنساني صادق يجسد القدرة الكبيرة على الرفض:

**لا ترحل عنا.. يا صوتا يحمل أمنيته**
**نحن هنا تتكرر فينا الأيام**
**والآلام تولد في الآلام**
**نبحث عن فاد آخر**
**فادينا حين استيقظ.. نام!**

## حومة الرؤيا

ويبدو أن الشاعر يعيش حضارة هو منها على تباين ظاهر، حضارة وفدت عليه من بلاد بعيدة واستوطنت حواليه كالقعيدة، ولذا يبذل الجهد واضحا للاحتفاظ بنمط التفكير والسلوك النقي البريء المغسول بماء الحب الموّحد مشرعا أبوابه لغد واقد جديد يحمل البشرى على خيوط صبحه البيضاء في أصفى حالاته، كل ذلك وهو ينبش ويفتش في أكوام رمال الكلام عن لآلىء المفردات ليصيغها نداءات حب ووجد:

**معللتي بالوصل كفي عن الأذى**
**فما أنا ممن يشتريني أجيرها**
**خبرت الليالي لم يثرني صغيرها**
**ولا أنا ممن يحتويني كبيرها**
**أنا.. ابن هذي الأرض منها مشيمتي**
**وإن جدجد صوتها وضميرها**
**فقل لدعي كاذبات وعوده**
**ألا هزلت من حيث أنت خبيرها**

## لطائف كونية

ويخلق السبتي لطائفه الكونية في عالم احتفالي وثير يتميز بالسمو بعيدا عن التربة الدافئة، والنكهة المستطابة عالم يحفل بالاكتفاء وبراكين الحنين التي تمور بالعطاء واحتشاد الصور وتلاحقها في وجدان شاعر يعشق ويعتنق صدق الرسالة في تجسيد مأساة الإنسان من دوران الزمن عليه...

والشاعر هنا يستبطن ويستجمع الآتي باحتواء الحاضر وجعل الإنسان الفرد باحاسيسه الصغرى يصب تجاربه في ذات الإنسان الأكمل، إنه يتجاوز الزمان والمكان وهذه هي ثمرة الرؤيا الحقيقية التي تهزأ بالواقع بل وتثور عليه:

**آتيكم اليوم والخمسون ترعبني**
**بكل ما حملت من ماضي الزمن**
**كم ذا أعاني ولا صدر يهدهدني**
**إذا ادلهمت وليل الهم يأكلني**
**خمسون مرت وما متعت واحدة**
**كأنني لست في أهلي ولا وطني**

ويقول في موقع آخر:

**يريدون أن يقتلوني**
**فهل يقتلون الوطن ....؟**
**وكم حاولوا يشتروني**
**وما كان لي من ثمن**

**سوى أن أكون أنا والوطن**

إنه يجسد حنوه على بلاده ويتوحد فيها ويتعهد سرحتها النامية بفيض من حبه غزير.

## ثورة تعبيرية

في قصيدة «لا تلتفت» نجد الشاعر في حالة ثورة تعبيرية صادقة تتسم بالمواجهة والمكاشفة من خلال إبداع صيغ جديدة آمرة تدعو للسمو والارتقاء:

**افرش طريقك بالغناء وبالأماني المزهرات**
**واستقبل الدنيا كما تهوى الرجال المكرمات**
**ما أنت أول من تدمى واستهان به الطغاة**

وعلي السبتي في دواوينه الثلاثة «بيت من نجوم الصيف»، «أشعار في الهواء الطلق» و «عادت الأشعار» يحمل هما من هموم عصرنا الحضاري ويقتحم ساحته وهذا هو جوهر القضية وهذا يجعلنا أقدر وأكثر امتلاكا لأحقية وصفه بالشاعر الملتزم إلى حد كبير بوظيفة الشعر في بناء الإنسان والوطن أو المجتمع في آن معا، ويثبت مقولتنا هذه ربطه دوما بين الحبيبة والأرض أو الوطن في علاقة متصاعدة مضطردة تقوم على العطاء ثم العطاء..

## القصيدة الذروة

وتبدو، من وجه نظري الذاتية، قصيدة «محاولات لاستعادة الذاكرة»، عمارة فنية شامخة بين قصائد الديوان، وأتصور أنها البناء الهندسي الرئيسي لهذا الهيكل الشعري الجميل، العنوان وحده يثير كوامن الشجن والحنين إلى الماضي بكل ما فيه من جنبات ومنعطفات حلوة ونتوءات غير ذلك، إذن هي مونولوج داخلي بصوت عال بين الشاعر وذاته، إنه يفجأنا ويفاجئنا بأن لا جديد تحت الشمس ولا حتى فوق القمر ..

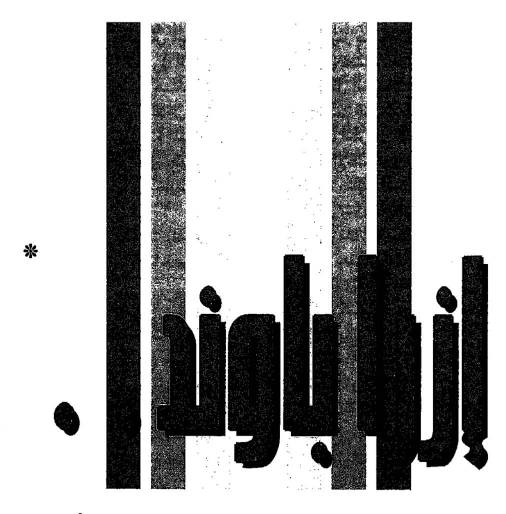
**مثل كل سنة**
**عندما يعلنون النهاية ثم البداية كل سنة**
**أتساءل في حيرة من أنا؟**
**عشت خمسين مثقلة بالهموم**
**جعت فيها تشردت، حوربت، حاربت، لكنها المسكنة..**

وتمر الذكرى على الخاطر حين يمر حول الدار التي طالما لعب مع الحبة والأصدقاء «الحجلة» في افيائها، إنه حنين جارف إلى الطفولة يزيده اشتعالا وتوقدا حرفان من اسم العاشقين بقيا على ما بقي من الجدار... إنه نمط من بكاء الأطلال في صورة حديثة حداثية تحرك القلب من رقدته والروح من هجعتها:

**حبيبتي التي أخشى على اسمها حتى من الأشعار**
**أمس مررت حول دارنا، تلك التي**
**نلعب عند بابها «الحجلة»**
**لمحت حرفين من اسمينا**
**على الذي بقي من الجدار**
**أردت أن أقبل الجدار، أشرب الغبار**
**غير أنني في لحظة النشوة**
**سال دمي على الجدار ... إلخ**

وختاما نقول:

يعتبر ديوان «وعادت الأشعار» ثوب شعر أبيض خال من الثقوب يستر القارىء ويجعله يحس بالنشوة والانتشاء في زمن كثرت فيه التجاوزات التي ترتكب في حق الشعر بشكل خاص والأدب والفن بشكل عام، فشكرا لشاعر يحيا بالكلمة ولها، وفي انتظار المزيد.




# العبقرية المستعادة قسرا إلى أميركا

○ عصام ترشحاني

في هايلي تلك المدينة الصغيرة في ولاية «ايداهو» الأميركية وفي ٣٠ أوكتوبر ١٨٨٥ ولد «إزرا باوند».

كانت طفولته سعيدة، لا مبالية، ومتمتعة بالحماية، ومن بين ما ميز شخصيته على امتداد حياته، اهتمامه بالرياضة، فقد تعلم باكرا جدا أن يلعب التنس، ويمارس المبارزة بالسيف كما تميز باتقانه للغة اللاتينية.

قُبل في جامعة بنسلفانيا عام ١٩٠١م في حين لم يكن تجاوز السادسة عشرة من عمره.

وبدءا بعام ١٩٠٥م سوف يكرس باوند نفسه بشكل خاص لدراسة اللغات المشتقة من اللاتينية، وهو ما يشكل منطلق الكتاب الذي نشره في لندن عام ١٩١٠م بعنوان (روح الرومانس) وكذلك كتابه «الأناشيد» الذي سيأخذ مادته الأساسية من الأساطير القديمة وفي عام ١٩٠٧م يحصل على الدبلوم من جامعة بنسلفانيا ثم على منصب في «كراوفورد سفيل» في ولاية «انديانا» الذي يضطر لمغادرتها على أثر فضيحة دبرها له أولياء

* إزرا باوند/ تأليف لوريت فيزا / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت

الأمر في المعهد الذي يدرس فيه. كانت محطته الاغترابية الأولى في البندقية الايطالية حيث نشر في عام ١٩٠٨م ديوانه الأول (إلى لهيب متلاش) Alume Spento وسوف تشغل هذه المدينة مكانه خاصة في قلب الشاعر الذي سيمضي فيها جزءا هاما من حياته ولا سيما سنواته الأخيرة.

أما المحطة الثانية فكانت (لندن) التي بقي فيها حتى عام ١٩٢٠م وفيها نشر العديد من دواوينه.

«شخصيات» و«أفراح» عام ١٩٠٩م وقد استقبلتهما الصحافة الانكليزية باهتمام مثير و(بروفنسا) عام ١٩١٠م و«أغان» عام ١٩١١م و(ريبوستس) عام ١٩١٢م «لوسترا» ١٩١٣م و«كاثاي» ١٩١٥م وصولا إلى ديوان «هيوسلين موبرلي» الذي يضم عرضا مكثفا لحياته الأدبية ونقدا حادا لحياة ما بعد الحرب..

وفي لندن يعيش باوند بين الرسامين والنحاتين، والتاريخ الذي لا ينسى هو من دون شك ٢٢ ابريل ١٩٠٩ م حيث تعرف باوند إلى (تي إي، هولم) الفيلسوف والناقد الفني الذي وجد فيه باوند شخصا قريبا جدا من اهتماماته الشخصية، شخصا ثاقبا وقويا، ملما بالحركات الفنية وبآخر الاتجاهات في حقل الرسم والنحت وإذا لم يكن «هولم» منظر المدرسة التصويرية فقد قدم لها على الأقل مصطلحا نقديا مستندا إلى دقة علمية عالية، كما كان للقاء باوند بالشاعرة (هيلدا دوليتل) التي أصبحت ملهمته والتي كتب لها (٢٥ قصيدة) الأثر الكبير في تفجيره للحركة التصويرية والتي ظهرت واضحة في ديوانه (ريبوستس) والذي شكل بداية عهد جديد بالنسبة للشاعر ففيه يظهر - كما تقول (لويز بوجان) في كتابها (الأدب الأميركي في نصف قرن) - أكثر ضبطا للنفس وأقل اسعمالا للهجة المسرحية، وقد اختفت التقديمات والتأخيرات في الأسلوب وتحررت اللغة من عبارات التعجب والإغراء والحض التي كان يوردها في صيغة المخاطب المفرد وران على الشعر برود جديد وامحّي التلون الظاهري منه. بحيث أصبح في وسع (باوند) أن يُعنى بالمادة المعاصرة.

أما المبادىء الأساسية التي قامت عليها الحركة التصويرية فيلخصها (باوند) بما يلي:

١ - المعالجة المباشرة للموضوع سواء كان ذاتيا أو موضوعيا .

٢ - عدم استخدام أية كلمة لا تضيف جديدا إلى العرض الفني.

٣ - فيما يتعلق بالإيقاع: أن يكون النظم تابعا لتدرج النغم الموسيقي لا لتتابع الايقاع المتساوي.

وجرى تبني الشعر الذي يبتعد عن الرتابة والركاكة ويسير وفقا لأصول متفق عليها بحيث يمتاز بالجلال والتوتر والتأثير الحاد.. وكذلك بالمرانة.. وقد لفت النظر والدم ذلك التكثيف الرائع والصفاء الذي ميز شعر التصويريين.

إلا أن (باوند) سرعان ما ينفصل عن تيار الحركة التصويرية متحديا (ايمي لوول) التي كانت عضوا بارزا في الحركة وحاولت أن تسرق الأضواء وتبرز كالشخصية الأساسية فيها.. ليطلق مع (ويندهام ليويس) عام ١٩١٤م حركة جديدة عرفت (بالفورتيسية) نسبة إلى Vortex أو الدوامة... وقد عرف باوند هذه الحركة بأنها التكعيبية والتعبيرية الجديدة والتصويرية في الوقت ذاته وهي من جهة أخرى المستقبلية..

في هذه الفترة أيضا كان لباوند الفضل في اكتشاف شاعر أميركي سيكون له موقع بارز وأساسي في الشعر المعاصر وهو (تي، اس، ايليوت) وبعد أن خيبته حياة انكلترا الثقافية والعادات السائدة فيها آنذاك غادر لندن نهائيا عام ١٩٢٠م ليستقر في (باريس) حيث بدا له أنه سيكون من السهل عليه مساعدة أصدقائه (ت، س، ايليوت) الشاعر و(جورج انتاي) الموسيقي، (ابتساين) النحات، (ليويس) الرسام والروائي (جويس).

كما أنه سيكرس نفسه كليا لإكمال (الأناشيد) ويقول لنا (نويل ستوك) بأن باوند قد صرح بأن عهدا جديدا، عهدا وثنيا يمكن أن نسميه بالعهد الباوندي قد بدأ في ليل ٢٩ ــ ٣٠ اكتوبر ١٩٢١م وأن الشاعر سيعيش تحولاته التي تدهش الحب...

وبلقائه بعازفة الكمان (أولغا رودج) غدا يتكلم على العمل الخلاق بتعابير الاخصاب. وكان ذلك بداية علاقة طويلة ومخلصة، لن تتوقف إلا مع موت باوند.

وقد انجبت له طفلة سماها (ماري) في ٩ تموز ١٩٢٥م وكان قبلها قد قرر منذ عام ١٩٢٤م أن يستقر في ايطاليا وبقي في (رابالو) حتى توقيفه في أيار / مايو ١٩٤٥م على يد القوات الأميركية بتهمة الخيانة العظمى لكونه قدم الغوث لإيطاليا وحلفائها في قتالهم للولايات المتحدة وذلك من خلال أحاديثه من راديو (روما) وفي نوفمبر ١٩٤٥م أعادته السلطات الأميركية إلى الوطن قسرا وأخضعته لمحاكمة طويلة في واشنطن، أعلن على أثرها أربعة محللين نفسيين أنه مجنون فتم حجره في مستشفى سانت ايليزابيت للأمراض العقلية في واشنطن.

ومن المدهش أن تستحق مجموعته (أناشيد بيزا) جائزة (بولنجن) السنوية لأعظم شاعر أميركي عام ١٩٤٨م.

وقد أمضى باوند السنوات الأربع عشرة الأخيرة من حياته بعد إطلاق سراحه عام ١٩٥٨م في ايطاليا حيث عاش حتى وفاته عام ١٩٧٢ موزعا بين البندقية ومسكن ابنته ماري في التيرول الايطالي.

## أخلاق معاصرة
## شعر: إزرا باوند



**إن السيد «هيكاتومب ستيراكس»**
**يمتلك ضيعة كبيرة**
**وعضلات كبيرة**
**وهو متشائم، يجيد تسلق الجبال،**
**تزوج وهو في الثامنة والعشرين**
**ولما كان صاحبنا**
**لا يزال يحتفظ بعذريته حتى تلك السن،**
**وهذا التعبير عن العذرية للذكور**
**قد اخترع في اللاتينية العصور الوسطى**
**لما كان كذلك**
**فإن قصوره هذا قد دفع زوجته**
**من تطرف ديني.. إلى آخر**
**لقد هجرت الكاهن لأنه يفتقر إلى العنف**
**وهي الآن الكاهنة العظمى**
**لمذهب أخلاقي من طراز جديد**
**وفضلا عن هذا كله**
**فإن ا لسيد «ستيراكس»**
**لا يزال بعيدا عن الإيمان بفلسفة الجمال..**
**أما أخوه فقد راح يهيم بالغجريات**

وانهمك أخو زوجته في مكافحة السجائر المعطرة
ونحن لا يسعنا إلا أن نقول
على لسان «ماكيافيلي»
«هكذا تتقدم الأشياء وهي تدور على ذاتها»
وهكذا تصان الامبراطورية..




كانت في السادسة عشرة من عمرها
شخصية قوية مشهورة
لا تميل إلى الدعابة
وهي الآن تكتب إلي من الدير
إن حياتها غامضة مضطربة
فزوجها الثاني لا يريد أن يطلقها
وعقلها لا يزال كما كان تعوزه الثقافة
وليس هناك من بارقة أمل في خلاصها
إنها لا تحس رغبة في أطفالها
أو في أي أطفال آخرين
إن طموحها غامض غير محدد
فهي لا ترغب في البقاء داخل الدير
ولا تريد أن تخرج منه..




عندما علم الحاج الأميركي الصغير
إن الأم تقرض الشعر
والأب كذلك...
والابن يعمل في دار للنشر
وصديق الابنة الثانية يؤلف رواية
عندما علم هذا كله.. صاح بدهشة:
يا للمجموعة العبقرية..

# مسيرة الإبداع والألم

## في حياة النحات الراحل وحيد استانبولي

● طاهر البني

ليس هناك من شك في مكانة الفنان وحيد استانبولي في حركة التشكيل بمدينة حلب، فهو أحد أهم النحاتين الذين تركوا أثرهم الواضح في هذه المدينة من خلال انجازاته المتواصلة حتى نهاية الثمانينات، بل هو أحد رواد التجديد في الحياة التشكيلية السورية الذين تجاوزوا التيارات التقليدية في النحت السوري بما قدمه من أعمال تميزت برؤية تعبيرية خاصة، ومتفردة، أكدت حضورها خلال خمسة وثلاثين عاماً تمتد منذ مطلع الستينات وحتى تاريخ وفاته.

كانت حلب قبل ظهور وحيد تقتصر على ثلاثة أسماء من النحاتين المؤسسين هم: (ألفريد بخاش ــ فتحي محمد ـ جاك وردة).. وكان هؤلاء النحاتون ينتجون أعمالا تتسم بالطابع التقليدي الذي لا يخرج كثيرا عن قيود المدرسة الكلاسيكية التي تتخذ من المحاكاة والمطابقة للواقع منهجا لإنتاجها الإبداعي وهو ما نراه جليا في تمثال (توفيق الحكيم) لألفرد بخاش، ولتمثالي (المعري) و(المالكي) لفتحي محمد وتمثال (إبي فراس) لجاك وردة، ومع أن لهؤلاء النحاتين الثلاثة تجارب واعدة في التجديد والحداثة إلا أن تجاربهُم ظلت في حدود المطامح والآمال التي ظهرت في بعض أعمالهم المتأخرة.

ولعل المتتبع لأعمال وحيد المبكرة يلمس ذلك التوجه نحو التجديد من خلال اللمسات الواضحة، والسطوح المتكسرة التي صاغ بها بعض تجاربه الأولى، وهو ما يؤكد بوضوح رغبته في تجاوز الصيغ التقليدية التي جرى عليها أسلافه.

بل أن المتتبع لحركة التشكيل السوري يدرك دونما عناء طبيعة الإنتاج النحتي المحدود الذي لم يخرج عن قيوده المدرسية إلا مع تجارب بعض المجددين أمثال مروان قصاب باشي، برهان كركوتلي وخالد جلال.

وفي الوقت الذي فجعت الحركة التشكيلية برحيل النحات والمصور الأكاديمي الفذ فتحي محمد قباوة عام ١٩٥٨، ظهر الفنان الشاب وحيد استانبولي الطالب الذي أتم ثمانية عشر

ربيعا، بطاقاته الفتية، وأعماله النحتية الواعدة وكأنما أراد له استاذه الفنان (غالب سالم) ان يكون خليفة لتلميذة الراحل فتحي محمد، فدفعه إلى ساحة العمل الفني مشجعا ومحفزا على متابعة سلفه وهكذا ورث وحيد عن سلفه فراغا كبيرا، وساحات عديدة في مدينة حلب وحدائقها ينبغي ملؤها بالنصب والمنحوتات، وبنفس الطاقات الأكاديمية الخلاقة التي يتمتع بها فتحي محمد. وتقدم وحيد بحماس الشباب وطموح الفنان ليحل محل فتحي ويرث طاولته وأدواته، ويعمل مدرسا في مركز الفنون التشكيلية بحلب لدى تأسيسه عام ١٩٦٠، وراح يتابع انتاجه، وينمي موهبته الفطرية من خلال تدريسه ومعالجته لعدد من الأعمال النحتية. ولعل تمثال (ابن الرومي)(١) الذي أنجزه عام ١٩٥٨ وتمثال عبدالناصر الذي أنجزه عام ١٩٦٠ كانا من أبرز الأعمال التي نفذها وحيد في تلك الآونة التي سبقت دراسته الأكاديمية، وفيها تظهر قدرته على الصياغة الواقعية مع ميل بسيط نحو المعالجة الحديثة الأمر الذي دفع أستاذه غالب سالم للتعجب من محاولاته. هذه وقد رأى فيها تجاوزا للمفاهيم المدرسية السائدة فقال له: (انك ياوحيد تسلك الطرق الوعرة، وتسير في غابات كثيفة).

لم يكن وحيد يخشى وعورة الطريق، مادامت أهدافه كبيرة، ومراميه بعيدة، فقد وطن نفسه على مواجهة الصعاب، ومنازلة الظروف في سبيل تحقيق هدفه في الفنون خارج البلاد. وفي صيف ١٩٦٢ التقى وحيد بأحد أصدقائه الشباب وكان طالبا يدرس في فيينا باختصاص علمي، فطلب منه وحيد ان يبحث له هناك امكانية دراسته في أكاديمية فيينا للفنون الجميلة، فأرسل له صديقه يخبره بتوفر هذه الامكانية ولكنه حذره من صعوبة العيش هناك دون وفر مادي يؤهله للانفاق على نفسه وتكاليف دراسته. ورغم ذلك فقد أصر وحيد على السفر والدراسة، ولم يجد بدا من مواجهة رئيس بلدية حلب آنذاك لعرض رغبته عليه لعله يخصص له منحة دراسية على نفقة البلدية، كما كان الأمر عليه بالنسبة لفتحي محمد. ورغم موافقة رئيس البلدية على رغبة الفنان إلا أنه أبلغه أن البلدية لا تستطيع ان تمنحه الراتب الذي يكفيه للعيش في ذلك البلد الأوروبي، وحذره من صعوبة ذلك وما يمكن أن يترتب عليه من معاناة..

وإزاء تلك الصعوبات والتحذيرات قبل وحيد بمبلغ زهيد، وغادر حلب إلى فيينا عام ١٩٦٢ ولجأ إلى صديقه هناك الذي عرفه على أكاديمية الفنون وقدمه إلى البروفسور (فيتروبا) مدرس مادة النحت، الذي تعجب من طموح الشاب ورغبته في دراسة الفنون، وعرض عليه فترة دراسية قصيرة تكون بمثابة امتحان له ويتعين على أثرها قبوله أو رفضه.

وكم كانت فرحة وحيد كبيرة بذلك، فأقبل على إنجاز النموذج المقرر بكل طاقاته فكان النجاح حليفه، وأرسل البروفسور (فيتروبا) مع صديق وحيد يخبره باجتياز امتحان القبول بنجاح.

فعكف وحيد على دراسة اللغة الألمانية من جهة ودراسة العمل الفني من جهة أخرى وأنجز كل ما أسند إليه من مشاريع ودراسات، فكانت النتيجة أن نجح في السنة الأولى، وحصل على شهادة تفوق ظل يحتفظ بها طيلة حياته(٢).

وتابع وحيد دراسته بين جدية في دراسة الجسم البشري ومعالجته النحتية

بالأساليب الأكاديمية التي تعنى بالنسب المدرسية، والتشريح الفني المتقن وبين متابع التيارات الحديثة في فن النحت التي تسود العصر الحديث.

ولم يكن يقبل على دراسته إقبال الطالب الذي يقتصر على المقررات والتدريبات التي تطلب منه، بل كان يندفع بمشاعر المحب للفن، الباحث عن أسراره ومكامنه في الجسد الإنساني الغني بالقيم الجمالية والتعبيرية التي تثير لديه هواجس الإبداع في تجسيد ما تبصره عيناه، وتتلمسه يداه، فكان يمضي الساعات وهو يتأمل النموذج العاري الذي نصب أمام الطلاب في محترف الكلية، محاولا استنباط القيم التعبيرية المستترة في حنايا الجسد الإنساني في تكوينه الرائع ونبضه الحي، فينعكس ذلك في لمساته المرهفة التي يعالج بها منحوتاته. فأثار وحيد بذلك دهشة أستاذه الذي وجد به ما يميزه عن أقرانه الذين كانوا يتقنون فن النحت بأسلوب ديناميكي تتوفر فيه الصنعة البارعة في حين يفتقر إلى الرهافة والحساسية التي وجدها عند وحيد، ولطالما أثنى على عمله، وأبدى إعجابه فيما يصنع. وبالرغم من الظروف المادية الضيقة التي كانت تشدد خناقها عليه أثناء دراسته إلا أنه كان «يقتنص بعض الساعات ليروح عن نفسه تعب الدراسة، فكان يذهب مع أصدقائه الى الغابات الجميلة حيث العذارى، ولوحات الجمال الطبيعية، فيأخذ نصيبه مما قدمت له الحياة من متع حتى يعود إلى الدراسة أشد نشاطا وأكثر عطاء»(٣)

وهكذا تكونت لدى الفنان مهارات كبيرة في شؤون التكوين الفني المتين والموازنة البارعة بين الكتلة والفراغ، بالإضافة إلى استيعاب شامل للتشريح الفني الذي يشكل أساسا هاما في العمل النحتي، إلى جانب من الجوانب التقنية المختلفة لصناعة النموذج الطيني، وتجهيز قوالبه لصب التماثيل، وأساليب الصب لمختلف المواد كالجبس والمعدن والبلاستيك وغيرها، مما كان له الأثر الكبير في تفوقه في كل المواد التي درسها والأعمال الفنية التي أنجزها، ومما جاء في تقرير لجنة الامتحانات التصريح الآتي:

«إن مجلس الأساتذة لأكاديمية النحت والفنون الجميلة في فيينا تمنح الطالب وحيد سعيد استانبولي ـ الاعتراف ـ بالتفوق في كافة الأعمال الفنية التي قام بها. وعاد وحيد إلى حلب عام ١٩٦٦ يحمل معه إجازة في النحت من كبرى الأكاديميات الفنية بالإضافة إلى تفوقه وحيازته عددا من الميداليات والجوائز التي نالها من خلال الأعمال النحتية التي كان يشارك بها في المعارض الدولية في الغرب أثناء فترة دراسته.

في ذلك الوقت كانت الساحة الفنية في حلب خالية من أي فنان يعمل في ميدان النحت، فاتجهت الأنظار إلى وحيد، وتوسمت فيه الخير والعطاء، فكلفه المركز الثقافي في حلب بتدريس مادة النحت في مركز الفنون التشكيلية، فعكف على نقل خبرته إلى طلابه الذين أحبوه والتفوا حوله يفيدون من توجيهاته ونصائحه في التشكيل والنحت والصب، وغير ذلك من تقنيات هذا الفن الصعب وبرز منهم عدد من المتفوقين الذين أحرزوا جوائز هامة في معارض مراكز الفنون التشكيلية السنوية، وكان في مقدمتهم النحات الفنان (عبد الرحمن مؤقت) الذي رفد الحركة التشكيلية بعدد من المعارض المتألقة والأعمال النحتية الهامة وكذلك الفنان النحات (زهير دباغ) الذي تابع دراسته في

كلية الفنون الجميلة بدمشق، وقدم تجارب هامة في النحت السوري المعاصر.

وحين طرحت بلدية حلب فكرة إقامة نصب في المدخل الغربي لمدينة حلب لم تجد من هو أكثر جدارة من وحيد في إنجاز مثل هذا العمل الكبير، فأسندت مهمة تنفيذه إليه، ووفرت له السبل لإنجاح العمل، فشرع الفنان في وضع الدراسات والتصاميم والنماذج المصغرة، وخصص له مقصف الحديقة العامة لتنفيذ عمله بمساعدة مجموعة من العمال والفنيين.

عكف وحيد على صنع تمثاله بكثير من الجهد والدأب، وحين فرغ منه لم يلق العمل الاستحسان والقبول من الجهة المسؤولة التي كانت تتوقع فيه عملا واقعيا في ملامحه ومعالجته على غرار أعمال الفنان فتحي محمد. وهنا برزت مسألة هامة تركت أثرها البعيد في حياة الفنان وإنتاجه وعكست معاناة مؤلمة في نفسه ظلت تلازمه حتى وفاته.

لقد كان الفنان يحمل طموحا كبيرا في تجاوز الصيغ التقليدية السائدة في النحت، ولعله اختط لنفسه منهجا متميزا في ذلك يتناسب مع رؤيته وقدراته الإبداعية، حيث جاءت أعماله التي شارك بها في المعارض الجماعية تتسم بسمات التعبيرية الحديثة التي تبتعد عن المحاكاة وتسعى إلى ابتكار صيغ جديدة في تحوير الأشكال وبنائها في علاقات تجريدية تهدف إلى إقامة توازن بين المفردات النحتية التي كان يؤلفها على نحو متميز تلتقي مع خصائص النحت الجداري عند شعوب الحضارات القديمة في الأرض العربية.

كانت هذه طموحات وحيد، وقدراته، في الوقت الذي كانت تطلب منه أعمال نصبية تقليدية لتزيين ساحات حلب وحدائقها، وبذلك وجد نفسه أمام مأزق صعب لا خيار فيه، ووجد أدواته لا تستجيب لغير نوازعه في الخلق والابتكار، وأحب ان يقحمها في العمل لصالح ما يطلب منه فخانته وزلت به، وجاءت أعماله النصبية والتزيينية تحمل مرارة موقفه الصعب، وشحوب أدواته، وهو ما يتجلى بوضوح في تلك المنحوتات الصغيرة التي توزعت في جنبات الحديقة العامة، حيث ظهرت الطيور والأسماك غريبة في أشكالها وألوانها، وكأنما انتزعت من برزخ خرافي تسوده الأحزان المخيفة.

وكذلك كان الأمر في تمثال (الخصب) الذي أعاد صياغته مرة ثانية وأنجزه عام ١٩٦٧ ليكون مدخلا لمدينة حلب يستقبل الوافدين إليها، ترفع رأسها بعزة وشموخ وتحمل بيمناها حزمة من سنابل القمح، وتبسط يسراها باسترخاء، ارتدت ثوبا عربيا مطرزا، وتقدمت أمام قاعدة هرمية ذات أربعة سطوح، يعلوها نسر باسط جناحيه، وأحيطت بمنحوتات جدارية (روليف) تمثل كفاح الشعب السوري ومسيرته النضالية في بناء حضاراته الحديثة، وقد انتصب على جانبي المرأة أسدان بوضعية التحفز للوثوب.

وقد ترك هذا العمل ردود فعل مختلفة في الأوساط الثقافية والشعبية في مدينة حلب: باعتباره من أضخم الأعمال النحتية التي شهدتها حلب في تلك الفترة، وكان يمثل الموقف القومي، وملامح النهضة الحديثة التي تتطلع إليها الأمة. وجدير هنا أن نذكر أن وحيدا لم يكن قد تجاوز السابعة والعشرين من عمره حين أنجز هذا العمل الكبير في حجمه وموضوعه، ولم يكن له ذلك الجسم الذي

يوازي حجم الإنجاز والمتطلبات التي يستحقها، فقد كان ضئيل الجسم أقرب إلى القامة القصيرة، والنحافة البدنية.

وتوالت أعمال وحيد النصبية التي كلفته بها بلدية حلب، فأنجز تمثال (البحتري) في الحديقة العامة عند بابها الشمالي، وتمثال (المتنبي) أمام حديقة السبيل وتمثال (سيف الدولة) في حي الفيض، وتمثال (قسطاكي حمصي) في ساحة العزيزية، وتمثال (البياتي) في مدينة الرقة، و(هنانو) في مدينة إدلب بالإضافة إلى عشرات الأعمال الموزعة في حدائق حلب وبعض الحدائق الخاصة في مدينة حمص. ووجد وحيد نفسه تنساق في هذه الأعمال رغم سيرها في اتجاه يعاكس هواه، ولعل حاجته المادية دفعته لقبول هذه الحال التي حققت له بعض الوفر المادي، ووضعته في مناخ البذخ والإسراف غير المحدود.

وبذلك دب الصراع في نفسه بين ما هو واقع وما هو حلم، وشعر بالهوة السحيقة تبتلعه، فأقبل على الشراب بنهم كبير علـه يحقق التوازن الذي يكفل له الاستمرار، ولكن ذلك زاد في تمزقه، وبات يشعر بالألم يعتصر قلبه وبالحزن ينهش جسمه النحيل، وأخذ يبتعد عن الأوساط الفنية واقتصر على بعض الطفيليين الذين تحلقوا حوله، ينفق عليهم بسخاء، ويحرم نفسه من بيت مناسب وحياة آمنة. كان وحيدا يجد العزاء في بعض الأعمال النحتية التي كان ينجزها بمزاجه الخاص وأسلوبه المتميز الذي يعكس آلامه، ويفرغ فيه همومه، وكانت هذه الأعمال تظهر مقدرته الفنية في عالم النحت الذي دخله برؤيا متفردة لا يجاريه بها أحد، وكان يشارك بهذه الأعمال في معظم المعارض الجماعية التي تقام داخل سورية وخارجها، وقد اقتنت الجهات الرسمية والخاصة والخارجية العديد من هذه الأعمال الهامة التي تمثل التجربة الحقيقية في النحت عند وحيد.

ويعتبر تمثال (إنسان) الذي عرضته مجلة الحياة التشكيلية على غلاف عددها السابع عام (١٩٨٢) نموذجا لهذه التجربة، فقد عكس حالة الاستلاب التي وصل إليها الفنان من خلال جسم ضئيل التصقت أطرافه به، وتضخم رأسه الذي فقد ملامحه وغار بين كتفيه وقد بدا العمل وكأنه مستحاثة أخرجت من عالم الأموات وهذا يظهر مقدرة وحيد على تجسيد مشاعره ومعاناته بكثير من الصدق والعفوية المستندة على خبرة واسعة، تجعل هذا العمل من المنجزات النحتية النادرة النحت السوري المعاصر الذي تغلب عليه الصياغة الحديثة المسرفة في الحلول الشكلية والتقنيات المختلفة التي تلتقي مع غيرها من التجارب النحتية المعاصرة في العالم.

شعر تلامذة وحيد بوضعه المأساوي، فتنادوا من أجل مساعدته ولفت أنظار المسؤولين لأوضاعه وظروفه، وراح بعضهم يكتبون في الصحف ويشيرون إلى أهمية هذا الفنان، وضرورة الاهتمام به، وانتشاله من ظروفه الصعبة، وقد كتب في ذلك (صلاح الدين محمد، عبد الرحمن مهنا، شريف محرم، وسواهم) يقرعون الأجراس، وينبهون للخطر المحدق بالفنان.

ونكتفي هنا ببعض ما كتبه شريف محرم في دعوته لإنقاذ الفنان: (مازالت الأخبار تردنا حول الفنان وحيد استانبولي من حلب، وعما يعانيه صحيا.. والأزمة التي مر بها.. ألا يستحق هذا الفنان الذي يظل يعطي طوال عمره أن

نعطيـه ولو جـزء يضمن حيـاته وحيـاة أطفالـه؟.. يعطينا كـل شيء وحتى عمـره، ولا نعطيه حتـى حقه.. هـل نقول أنقـذوا الفنان.

وأسرع بعض تلاميذ الفنان وأصدقائه إلى إقـامـة معرض (تحيـة للفنـان وحيـد استانبولي) عام ١٩٨١، وقد أقيم المعرض في حلب والرقة، وشـارك فيه ثمانية عشر من تلاميذه وأصدقائه، فكان هذا المعرض تحيـة للفنان، وتقـديـرا لعطائه واعترافـا بمكانتـه وأهميته، ودعـوة للاهتمام بـه، وبذلـك ترك أثـرا كبيرا لدى وحيـد، الذي شعـر بـالأمـل الجديـد يسري في نفسـه، ويبعث فيه روح الرغبة بـالعطاء ومتابعة الإنتـاج، فعكـف على مجمـوعــة مــن الـدراسـات والأعمال النحتية التـي نفـذ بعضهـا في حلـب والرقـة وإدلـب، وكـان أبرزهـا النصب الكبير الذي أنجـزه للسيد رئيس الجمهورية في ساحة الرئيس بحي المشـارقـة وهو يعتبر بحـق مـن أفضـل النصـب التـي عالجت هـذا الموضـوع في سوريـة قاطبـة، لما تميز بـه من متـانة في التكـوين، ووضـوح في المعالم، وروعـة في المعالجة التـي لم يظهرها معظـم النحاتين في أعمالهم المماثلة.

ولعـل هـذا النصب الكبير الـذي نفـذه الفنان من مادة البرونـز يعتبر آخر أعماله النصبيـة في نهايـة الثمانينـات، إذ أنــه سرعـان مـا استسلـم لآلامـه النفسيـة والجسدية بعد إصابتـه بالقصور الكلوي الـذي أقعـده في فـراشـه خمس سنـوات متتاليـة، يجتر أيامـه وآلامه دون أن يجد مـن يعينه أو يقـدم له خـدمـة تنقذه مـن بـراثن المرض الـذي استشرى في جسـده وأشل يمينه.

وتلفت وحيد حوله فوجد نفسه وحيدا في محنتـه وآلامـه، وقـد ابتعـد عنـه الأصدقاء، وانشغل عنـه الطفيليون الذين كانوا يبذونه بمعسـول كلامهم ومدحهم له، وأخذ يبحث عمن ينتشلـه من مأساته، فراح يفتش في مفكرته عـن عناوين بعض أصدقائه وطـلابه الذين يعيشـون خارج البـلاد وشرع يراسلهـم ليبحثـوا له عـن امكانية علاجه في دول أوروبية.

ولكن دون جدوى ظل طـريح الفراش، رهين الآلام، وقد تحول إلى شبـح ضعيف لإنسـان ذابت أضلاعـه، وضمرت أطرافه، وتلاشت معالمه، فغـادر عالمنا في السادس والعشرين مـن شهر كـانون الثـاني عام ١٩٩٤ وهـو يحلـم في إنجـاز عـدد مـن النماذج التـي كـان قـد أعـدهـا قبـل مرضـه(٦).

١ ـ التمثـال موجـود في المركز الثقـافي العربي بحلب.

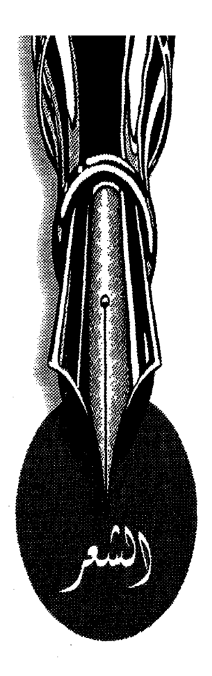
٢ ـ مـن أحـاديثـه الشخصيـة لي ولأصدقائه.

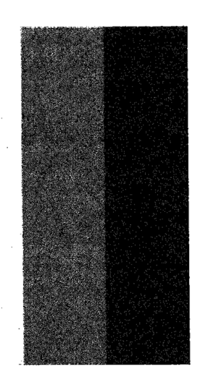
٣ ـ شاهدت تلـك الشهادة وهي معلقة في بيت وحيد.

٤ ـ ممـا كتبه حسـن بيضة عـن وحيد استانبولي.

٥ ـ الترجمة الحرفية لملحـق سوريـة الثقافي في فيينا بتاريخ ٢٦/ ٦/ ١٩٦٤.

٦ ـ عرض عليّ هذه النماذج قبـل وفاته بخمسة أيام، وكان بصحبتـي الفنان عبد الرحمن مهنا.


الشعر



# العتمة الخرساء

● شعر : يعقوب عبدالعزيز الرشيد

في رثاء المغفـور له الشيخ علي صباح السـالم الصباح الذي اخترمتـه المنية وهو في شرخ الشباب. فتيتمت بفقده قلوب كثيرة، ونفوس ظامئة إلى مواقف الرجال الأمجاد..

يـانـائحـا والليـل أوغـل في السرى
والعتمـة الخرسـاء فـوق وهـادي

والـروض لا تشـدو عليـه عنـادل
والفجـر لا يسري بـه إنشـادي

والشـاطـىء المغمـور في فيء السنـا
عبسـت بـه الأيـام في إرعـاد

ومـلاعـب الأحـلام قـد حفـت بها
بعـد الـرحيـل لـواعـج الأكماد

فبقيـت أنظـر للـدنـا بسـوادهـا
حتـى اقتحمـت ظـلامهـا بـزنـاد

فـإذا بها تستـل سمـر قنـاتها
لتقـودني في جلمـد وقتـاد

وإذا الكـواكـب لا تضيء مـرابعـي
إذ بـت في ليـل طـويـل صـادي

لا حلـــم يـــرجـــع لي حـــلاوة ليلنـــا

ويـــزيـــل عنـــه قتـــامـــة الأنكـــاد

وبقيـــت لا أدري طـــريـــق هنـــائنـــا

لما تـــولى كـــل فجـــر شـــادي

ورجعـــت أشعـــر لليـــالي وقعهـــا

ورجعـــت أبكـــي وحـــدتي وسهـــادي

لما تنـــاوح حـــولنـــا بـــوم الشقـــا

ورمـــت طيـــور البين بـــالأحقـــاد

****

هـــذي المنيـــة أطبقـــت بمخـــالـــب

فهـــوى جليـــل القـــدر والأنجـــاد

وهـــوى العـــزيـــز فمـــزقـــت أكبـــادنـــا

حتـــى تـــوشـــح ربعنـــا بســـواد

هـــا أنـــت يـــاأغلى الـــرجـــال مغيـــب

فـــالليـــل غير الليـــل بـــالأسعـــاد

والصبـــح غير الصبـــح في إشراقـــه

أودى بـــه الحزن العميـــق البـــادي

يـــاشـــامخا، يـــامـــدلجا في ظلمـــة

إنّـــا افتقـــدنـــا رفقـــة الأمجاد

جـــرح أصـــاب من القلـــوب شغـــافهـــا

حتـــى تـــرنـــح بـــالـــذهـــول الحادي

هـــل لي أصـــوت عـــاليـــا في وحـــدتي

لتجيـــب مـــن أعطـــاك عمـــق ودادي؟

(إنـي أبحـــت إلى القريـــض مشاعـــري)

لأرد بعـــض مكـــارم ورفـــاد

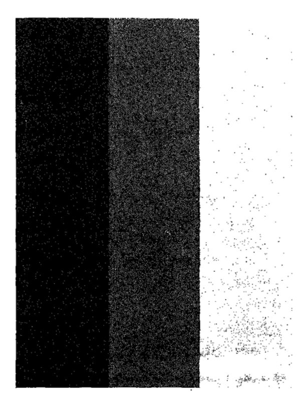
فـــاقبـــل دعـــاء مـــن قلـــوب إنها

نضحـــت بفيض الحب وهـــو مـــرادي

لتراك يـــومـــا هـــانئـــا بجنـــائن

تختـــال بين رضـــا الإلـــه الهادي

# أمنيات خاصة



شعر: سعاد الكواري
قطر

ربما تختلق الساحات عشقا...

ليس فيها...

ربما تمزجها الآهات حزنا...

وانتكاسات كثيرة...

ربما تنبت حقلا..

أو جنونا..

لست أدري...

ذلك الصمت الذي ينبت في أعماقك....

المجروح دوما...

مشهد يختزل المجهول....

شمس عند زنزانتك المهجورة...

الرؤية ميثاقك والأصداف أقدامك...

بئر أنت والوقت مرايا...

قلق مزدوج يغفو طويلا...

قرب أحلامك...

تطويك الليالي...

وعلى الطاولة القاتمة الأغصان

نعش من أحاديث الرنينِ...

وتفاصيل النواحِ....

☆☆☆

لم أكن أعرف قبل الآن...

أني فجرك المقتول...

في فجري...

وأني يا فؤادي....

هلوسات الانهيار...

آه لو كنت مكانا....

ينتمي للمستحيل...

لو أنا هذا الغياب....

أو أنا هذا العذاب...

فلقد مات ورائي جسد كان حطاما...

كان رملا

ينثر الذعر رياحا في عيوني... ثم

يحكي....

☆☆☆

رغبة في الانكسار...

قد تساوت بصماتي وجنون الهمّ....

ماذا في ممراتي...

وماذا في علاقاتي مع الفقدان....

ماذا يحدث الآن وقلبي...

قمر عرته أشواك الحناجر....

ما الذي يحجب هذا الكون عنّي...

فأنا مثل الإناء المستعارِ....

فأنــا بيت أرى الجســم الذي يجثــو على أرضه...

والحاجب صوتي....

وأنا وجه سقاه الليل برد الاغتراب...

وسقته العتبات المرّ من كل الجهات...

ورؤاه الارتباك...

قصة ماضية لا تنحني للانبهار...

قصة ماضية وسط الطباشير....

وأطراف السنين...

☆ ☆ ☆

كلُّ ما يوجعني يخلقه الخوف هنا...

أنت فضاءٌ...

وأنا أنت...

وأنت السحب الممطرة...

الطفل المدلّل....

وشعوري بالضياع....

رغوة تأكلني....

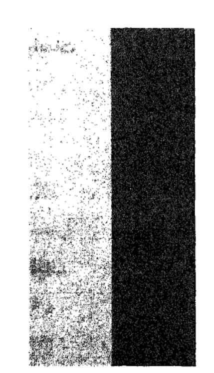
هــذه روحــــي تخرج الــآن ونـــوبــات الوجيعة....

والتصاوير....

أنا والشارع المعروف بي...

ضـائعـــة روحـك في روحـــي وأيـات
الوصول...
ستضيعين معي... قال...
صقور حية في مقلتيك....
وصراخ الديك من نافذة الجيران...
في هذا الصباح....
مهجتي نابضة الآن على مائدة الدنيا...
وهذا السأم يغفو في قماط الفجر...
والقلب المعطّلْ....
وجهك المشطور في وجهي...
جذوري...
قال يا صوتي ويا أنتِ...
شخوص تظهر الآن...
وقال الاختلال...
أن تراني قادما وحدي...
وأنتِ الشطُّ والمنفى....
وقال الاشتعال...
كحّليني بالغبار...
زعزعي هذا الصراخ...
زعزعي جبني لكي أصرخ...
كيف الصوت يعلو...
لوّني هذا الفراغِ...
واتركي لي أمنيات وضحايا واختزال...
واتركي لي درجات للضياع....

☆ ☆ ☆



# شجار الكلام

● مخلص ونوس

ولدٌ يمضغُ الأزمنة

يداه ملطختان بنزف جميل.

تلاشت بواكيرُ

أغنية في رؤاهُ...

وملّتْ خطاهُ

من الوقتِ... والتّبغِ... والأمكنة...

ولدٌ يرسم الأزمنة

ملولا، ولاشيء يرسمه

سوى مطرٍ وخريف.

صخبٌ في شرايينه.... ودماهُ

يلوذُ بحلم قتيلٍ

ولاشيء إلاّ شجار الكلام

ولدٌ جالس قرب

نافذة لا تنام.

وجهه عالق بالمدى

واحترافاته... مئذنة...

لا أريدُ بحارا

ولا شجرا واهنا

لا أريد...

أريد المزيد من الحبر... والخبز.

أريد المزيد....!

ولدٌ كل أوقاته موهنة

يراكم في الأفق أوراقه

يلبس اليأس يا فرح اليأس

ـ من قبله،

لعينيه قد تتراءى وطن!

يجهرُ بالحزن:

كيف له أن يعود،

يعيد بناء الزّمن؟

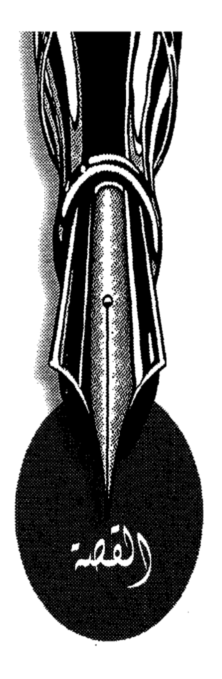
ويزرعُ في ليلة سوسنة؟!

ولدٌ ضالعُ في الخراب

ولكنّه أبداً

يرسمُ الأزمنَة...!

سلمية ١٩٩٠


القصة





# اللحظات المسروقة

• د. زهير غزاوي

وارحمتا للعاشقين تكلفوا
كتم المحبة والهوى فضاح
بالسر إن باحوا تباح دماؤهم
وكذا دماء العاشقين تباح

**السهروردي**

الدوامة في لحظات الانتظار الملهوفة لسماع حفيف ثوبها ونقرات حذائها وهي تهبط الدرج المؤدي من بيتها إلى الطابق الأدنى. كان يقف في منتصفه مغمورا بالظلمة. تهدهده أمواجها والسكون.. غابت أصوات الشارع. وحدها دقات قلبه وملامح المكان تبدي خطوطا باهتة في عينيه.. ترتسم عميقا وبعيدا كأنما يطل عليه من قمة موغلة في السمو. أصابعه تتلمس نتوءات الاسمنت على الحائط المستند إليه متلقيا إيماءاتها الغامضة الممزوجة بوشوشات طفولته البعيدة.

طفل هو اللحظة ينتظر أمه لتبدد وحشة الليل وتغمر وجهه في صدرها.. ينتظر المرأة النازلة بعد لحظات يتخيلها كإحدى آلهات الأولمب.

فكر كثيرا بتفاصيل جسدها.. ظل مدار أحلام يقظته المتوفزة بالتوق إلى المرأة التي تلخص بحث الذكر عن الأنثى التي تلخص الأم. والعشيقة. التاريخ يغلفه ثوبا فضفاضا موشحا بخطوط المكان المرتسم في وعيه ولا وعيه معا ممزوجا بها. ضحكتها وجهها. رائحة جسدها القلق الغامض تنسجه أبواب

الجيران المغلقة الخرساء هناك في نقطة بعيدة في أعماق الظلام عند قرص الدرج إلى أسفل في قعر الوادي.

العتمة عشق الذين ينأون بمشاعرهم عن فضول الآخر. هي للمحبين في لحظات الانتظار غلالة وحشية صنعتها الطبيعة كي تهزم الهو في الآخرين.. تنفذ إلى كينونة الأسرار عنده وهو الذي لم يستطع أن يشعر بمتعة هذا الكون دون أسرار لا يملك البوح بها أبدا.. ليس في الحياة نكهة دون ذلك الشيء الخاص الذي تعود أن يخفيه كنزا ثمينا عن الأغيار. ليس أجمل من الحب سرا.. من باح بالسر يبح دمه. ولذ له أن يتخيل دمه مسفوحا قانيا إلى الدرجات الرخامية المتسامقة نحو بيتها منسابا كخيط نحيل يتلوى في قلب العتمة متصلا بشغاف قلبها.. اللحظة، من أجلها وفي سبيلها يشعر بقدرته وتوقه إلى بذل دمه...

ما باح لها بحبه في الماضي.. لم يجرؤ على ذلك فهي أصغر منه سنا بكثير في عمر ابنته.. تبادلا نظرات حميمة ملهوفة عبر زمن لم يتذكر أفقه.. ومن يومها استمر يفكر بالطريقة التي يرسل عبرها إشارته المعبرة عن عشقه.. إن كانت ترغب بعلاقة ستجيب.. وإلا سيطوي سره في قلبه ولن يبوح به.. كان يخشى دوما أن تفضحه عيناه..

عندما مرض يوما بالحمى وفكر باقتراب الموت، تشبث بصورتها وبنى قصوره في الهواء وعاش معها. كانت لحظات اندماجه به في تهويمات الحمى تمده بالمثابرة والرغبة في البقاء.. ها هو يعيد بناء قصوره.. تنمو حوله وتملأ المكان وتتسامق حتى شذرات الضوء المطلة من النوافذ التي تهشم زجاج بعضها عند قرص الدرج المنعطف برقة نحو منزلها هناك.. بعد قليل ستهبط إليه.. سيرسل برقيته كالتماع البرق.. وستجيب.. سوف تجيب بكل تأكيد.. ارتفع وجيب فؤاده.. تمثلت لذة الكون في لحظة انغمار وجهه بين نهديها.. لحظة ابتسامة مشرقة له وحده.. لن تقول أحبك.. سيحرضها على قول الكلمة.. لن يرضى دون ذلك.. ها هو يستعد لدخول عالم الأنثى من جديد ذاك العالم الذي افتقد ملامحه الرائعة وهو المتزوج العتيق المخلص.. عالم لذة اقتحام المجهول.. لن تتشابه النساء أبدا.. لذة النصر في مغامرة الدخول من جديد إلى قلب أنثى.. يعطيه ثقة بالنفس ومعنى العيش وغايته..

كل ذلك ينبع من عينيها.. وأجمل ما في معنى العيش هو النصر.. أحيانا.. عندما كانت تواجهه وحدها.. ظلت تهاجمه فكرة أن يطلب إليها إن تكشف له عن نهديها للحظات وتسدل الستار.. تصعد الكلمات إلى شفته ثم تتقهقر منطفئه مهزومة.. توقا صوفيا غامضا صار.. اعتاد أن يطلب ذلك من كل امرأة أنشأ معها علاقة وكن عديدات قبل الزواج.. مضين وخلفت بعضهن جراحا لم تندمل.. في عمره يصبح المحب جبانا.. وهل الحب حقيقة أم مجرد وهم من أوهام العمر؟ هل يحبها أم مجرد رغبة بالاقتحام وشهوة الشعور باستمرار الشباب؟ هاجمه التردد والحيرة.. هم بالهبوط نحو باب البناية والفرار بعيدا.. لم تطاوعه قدماه.. بدأ يمارس التبرير بأنه يقف هنا وحيدا لمجرد إرسال إشارة تشعر بوجوده.. عاوده الإصرار على معرفة قرارها.. هي لحظة.. النصر أو الهزيمة.. اتكأ إلى الحائط الذي يقرأ إيحاءاته المتبادلة.. تسرب بصيص ضوء سيارة عابرة ثم اختفى.. وفي مكان ما انفتح باب ثم انطبق مخلفا موجات

منـداحة مـن الصخـب المتـلاشي ثم حـل السكون.

بـدأت تصل إليـه نقرات حـذائها التـي يعرفها كما يعرف كفيه.. حذرة تنساب إليه ممزوجـة بحفيف ثـوبها.. ليس مـن ضوء ممكن فأنوار المكان معطلة وهي تعلم ذلك.. وتعلـم أيضا أنـه ينتظرهـا في مكان مـا في العتمة.. ذهبت لتحضر إليه كتابا وأصر على الانتظـار حتـى تعـود.. تحول إلى سمـع مرهف وهو يتشرب كـل قطرة منها بلهفة.. يعلم أنها معجبة به وتحترمه.. هل في مجرد مشاعـر كهذه ما يكفـي لعلاقة حـب يتوق إليها معهـا.. كل أو لا شيء.. ابتسم سـاخرا وهو يشهد في خياله انعكاس شذرات النور على بياض شعره.. لكنهن يحببـن الرمادي الـذي يتوج عقـلا فسيحـا مجربا.. (هـذه الحقيقـة هـي خلاصـة تجارب الآخـريـن المكتوبة).. هن يرغبن بذلك.. في اقتحام عالم الرجل والمجرب الناضـج ومنافسة النساء القـديمات فيه... القـديمات خـاصة ومـن المحل الأرفع تهبط كنسيم الجبال... بدت له الآن تنظر باستقامة نحـو الأمام باحثة عن مـواطـيء قـدميهـا الصغيرتين.. عينـاهـا تبحثان عن ممر عبر أمـواج العتمة.. وتأكد أنها لا تراه.. وجههـا يبدي تفـاصيله التـي أحبها... لمح ظـل ابتسامـة؟. عيناه تعـودتا المكان.. شعرها يتأرجـح بعنفوانه منسدلا على كتفيهـا كالهالـة التي تحيـط بالقمـر.. تفاصيلها تنبع من داخلـه وترتسم عليها.. هو يـرسمها في القمة أكثـر مما يـراها وبما هـي عليـه.. بدت كحـوريـات الأسـاطير.. تقترب وتقترب.. أغمض عينيه ولكنها ظلت فيهما.. أنفاسها تلفح وجهه.

حاذته تماما وعيناها تبحثان عن نقطة في البعيد النائي.

أهـلا.. قال.. وأحـس بجسدهـا يتماوج بـانتفاضـة ذعـر.. ضحكـت كما يعرفهـا ويحفظها بعنفوانها المتألق في قلبه.. ضحك بخفوت.. كانت تبتعد عن جسده مسافة جد قليلة ولكنها لا تلامسه.. شعـر بأنه أرسل إشارتـه وعليها أن تجيبـه اللحظة.. أو.. لا شيء أبدا.

ـ أخفتني سامحك الله.

قالت.. وانسحب الـزمن بعيدا.. تجمدت الأشياء.. صـارا نقطة هنـدسية في الفـراغ تنفصل عـن الزمـان والمكان.. مـدت يدهـا وأمسكت بكتفيه تطلب الحماية.. كانت تقف على الدرجة الأعلى من مكان وقوفه.. سامقة كنخلة صحـراوية في الغسـق قبيل بـزوغ البدر.. انحـدر رأسها تسبقـه خصلاتها.. وئيدا هابطا من الأعالي كطائر جريح ولهان هده التعـب.. ثم.. ارتاح على كتفـه الأيمن.. ارتجفت شفتاه ليقول أحبك لكنهما جمدتا.. مد يـده اليسرى المرتجفة لتـلامس نهدهـا الأيمن وتعتصره بـرقة اختـزنتها أصـابعه عبر عصور من الحلـم.. لم تبتعد أو تحاول الإفـلات.. مـد اليمنـى وجـذب بـرأسهـا وخصـلاتها إلى وجهـه مشتعلا بـالشبـق الغامض.. وكان خائفـا.. تلامست الشفاه.. كانت شفتاهـا دافئتين عذبتين كالياسمين.. لم تتجـاوب.. فجأة أحـس بهما تضغطـان على شفتيـه للحظـات خـلاهـا الأزل.. في الأسفـل.. في مكان مـا عنـد فسحة الـدرج هناك انفتح بـاب ثم أغلق.. أفلتت مـذعورة وانطلقـت مسرعة نحـو بيـت أقاربها عنـد الفسحة.. ولم تكـن متعجلة.. ود لـو يطلق ضحكته الشرسة.. تابع أحد السكان طريقه باتجاه باب البناية واختفت أصوات خفقات رجليه.. ظـل واقفا في مكانـه يرقبهـا وهي تدلق إلى منزل أقربائها بعد أن منحته نظرة أخرى..

في الأيام التي تلت كانـت تتجاهله وبدت في تعاملهـا كأنما لم يحدث شيء ولم يلتقيـا بعد ذلك منفردين.




هبط الرجل من السيارة .....

كانت السماء كتلا من الغيم الأسود الكثيف، الهواء البارد، هواء ثلجي يقصف الأبدان ويجمّد الدم في العروق، الناس في الشوارع يتدفقون بأعداد غفيرة في هذا اليوم المشهود، يتدثّرون بالملابس الثقيلة الداكنة.

كل شيء من حول الرجل يوحي بنذر المطر، مطر عاصف، سيسقط بغزارة وستجري السيول وستفيض الشوارع ولا شك.

نفخ الرجل في قبضة يده، بخار ساخن بعث الحرارة في باطن اليد، فرك اليدين جيدا، سرت الحرارة، تمنمات لذيذة دافئة.

نظر أمامه، جدّد الهدف، البنك، كل الناس متوجهّون إليه، زرافات ووحدانا ....

مضى باتجاهه، كان متعجلا بعض الشيء حيث أنه لم يكترث مطلقا برجل حاول الاقتراب منه (كان الرجل يحمل كتيبا صغيرا وبعض المسابح والخرز).

* * *

مائة وخمسون دينارا .....

عدّها من جديد، مائة وخمسون لاغير، استلمها للتو من موظف البنك، مائة وخمسون هي راتبه الشهري، راتبه الذي لا يوازي هذا الجهد الكبير الذي يبذله كل يوم من أيام الشهر الطويل، هذا الراتب المصيبة، يتحمل في سبيله كل المنغصات، الأوامر، العناء، كل ما يخطر في البال أو لا يخطر.

يمسك بالنقود، يشرع بالتوزيع: الأجرة الشهرية، الماء، الكهرباء، الأولاد، مصاريف المدارس، البقّال، النثريات .... يكاد عقله أن ينفطر.

" لا يبقى شيئا للمصروف ... فقط خمسة دنانير "

يتنهّد، ألم وحسرة يطحنان النفس المتعبة.

" كل شهر هذي الحال ... ماذا أفعل؟ كيف أتدبّر أمري؟ "

تغيم نفسه بموجات مرارة دامية، يطلق زفرة حارة، عيناه تتحركان، ينظر إلى الكاونتر أمامه، الصندوق، رجال بربطات عنق وملابس ثمينة ورزم نقود ضخمة، ربما آلاف، لا، عشرات آلاف، يتحلّب، ريقه، يسيل اللّعاب.

" اللعنة على الوظيفة والراتب الضئيل "، ثم لا يلبث أن يسخط من جديد: " لو أني رجل أعمال مثل هؤلاء! ".

تدور عيناه بين الرجال الذين يضعون رزم النقود الضخمة في الحقائب الجلدية، لحظة ويمضون في طريقهم، لا يعبأون به وبمن هم على شاكلته.

هو يتنهد من جديد.

تضرب رأسه كلمات ظنّ أنها قد اندثرت لطول رقادها بين تلافيف الرأس، كلمات الأم رحمها الله، قالتها منذ سنين طويلة:

" لا تنظر لغيرك، ارض بنصيبك تعيش بسلام "

الحسرة تتمدد داخل النفس، تفرخ آلاما وأحزانا جديدة، غير أنه ـ لوهلة ـ يدفن أحزانه وآلامه داخل صدره ويغادر صالة البنك الواسعة.

* * *

ـ أنت محسود وواقع في هموم كثيرة لها أول وليس لها من آخر، والله يحبك وقد أرسلني إليك كي أخلصك من أحزانك وهمومك.

كان الرجل قد خرج الآن، دفع برجله اليمنى خارج باب البنك فتلقفه هذا الملتحي والذي يضع فوق رأسه عمامة غريبة، لونها كحلي ومطرزة بخيوط وبقع صفراء وحمراء، وهو ـــ أي الملتحي ـــ يلف عنقه بعقد من الخرز الكبير الملون وبعض عظام الحيوانات والمخلوقات البحرية الدقيقة، في يده كتيب صغير فوق غلافه اسم «الدعاء المستجاب»، في يده أيضا المسابح والخرز والحجب الصغيرة الحجم.

وقبل أن يتفوّه الرجل بحرف واحد أكمل الملتحي قائلا:

ـ أنت محظوظ إذ عثرت عليك اليوم لأفك هذا العمل المعمول من حاسديك وأخلصك من عذابك اليومي الذي يقض مضجعك فاشكرني وأشكر الله العزيز القدير.

يضحك الرجل، يقهقه ضاحكا بصوت مرتفع، ضحكة غريبة مزجت فيها السخرية

باللامبالاة، الإحساس بالقرف وعدم التصديق والمرارة.
ـ أنا محسود؟ على ماذا يحسدوني؟
ـ يحسدك النـاس على أشياء كثيرة، لا تزال بعقلك رغم كل الـذي يجري في هذا العالم المتغيرّ، تفكر وتعيش بأمان وسلام، تتدبر أمورك وتحافظ على بيتك، أم أنك نسيت ابنك البكر الذي يتعبك بآرائه ومواقفه غير المسؤولة؟

ينظر الرجل الملتحي المبتسم، نظرة فيها الضيق، شيء ما يجثم فوق صدره، هو يعتقد أن الماثل أمامـه يعبث بعقله، يسخر منـه وإلا لما قال ما قال، ولكـن في كلامه ـ رغـم هذا الخطل الكبير الذي وقع فيه ـ شيء من الواقع. ابنـه البكر ـ حمد ـ يتعب رأسه بالفعل، لا يريد أن يدرس يقول إن الدراسة هذه الأيـام غير مجدية، اختصار الطريق أفضل، يعتقد أنه لو يتعلـم حرفا ما ـ كميكـانيكي على سبيل المثال ـــ فإنه قد يحقق مستقبلـه بطريقة أفضل، والداهية أن أمه تشجعه، تقول له: اترك ابنك فهو يعرف طريقه جيدا.

كل الناس هذه الأيـام قد تغيرّوا، انقلبت المفاهيم، الحياة الإستهـلاكية، النظام العالمي الجديد، شقلبة الأمـور الاقتصادية، الفوضـى العارمة، وسائل الإعـلام، كل شيء أودى بحياة الناس، داروا حول أنفسهم بأكثر من ٣٦٠ درجة.

ـ اسمعني جيدا وأفهم أيها الإنسان الطيب، أنا أقـدم لك عملا يفك العمل المعمول لك، حرزا يقيك من كل الشرور والحسد الذي يثقل كاهلك.

ينظر للرجل الملتحي، هذا المشعوذ يحسن سبـك الكلام، رصفه بطريقة غريبة تجعله يبقى مستمرا في مكانه، تماما مثل تمثال شمعي بارد.

ـ لا تنظر إليّ هكذا، أنا قادر على إراحتك، فقط ادفع لي ثمن خمس دجاجات.
ـ ماذا؟
ـ مبلغ بسيـط يا أخي الطيب، ثمـن خمس دجاجات يطرد عنـك كل الأرواح الشريرة والجن والسحر وكل أنواع الحسد والبغض.

انفعل الرجل، صاح وهو يلوح بورقة نقدية في يده:
ـ ولكن لم يبق من راتبي الهزيل سوى خمسة دنانير للمصروف!
راحت عيون الملتحي تبرق ووجنتاه تنفرجان بابتسامة صفراوية ماكرة، قال:
ـ نعمة .... خمسة دنانير هو المبلغ المطلوب يا أخي.

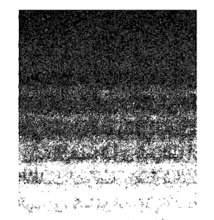
ومد يده بسرعة، انتزعها من الرجل الغارق في عصبيته وذهوله، خطفها وجرى بلمح البصر......

وإذ يستيقظ الرجل ويخرج من الحال المستعصيـة التي كان يرزح تحت وطأتها، وإذ يتلفت حواليه يكون الملتحي قد تبخر.

يحدق أكثر، يلتف من جديد، يمينا، يسارا، إلى الأمام، الخلف، كل الناس، يجرون فيما حبّات المطر الغزير تنهمر وتضرب الوجوه بقسوة، مطر رصاصي شرس.

يستبد الغضب بالرجل، يدمـدم، يسب ويشتم بعصبية ثم لا يلبث أن يشرع بالجري مثل بقية خلق الله.

**عمّـــان**
**تموز (يوليو) ١٩٩٦م**






# أو الحــديقتان

قصة قصيرة للكاتب الفرنسي المعاصر ميشيل تورنيا

ولد ميشيل تورنيا في باريس عام ١٩٢٤، حصل على الجائزة الكبرى في الرواية للأكاديمية الفرنسية عن روايته: «الجمعة أو أسرار الباسيفيك» وعلى جائزة غونغور Gongourt بالإجماع عن روايته: "Le ROI DES Aulnes". صار عضوا في أكاديمية Gon-gourt منذ ١٩٧٢. ترجمها عن الفرنسية حسام الدين جلال.

ــ الأحد: عيناي زرقاوان، شفتاي قرمزيتان، وجنتاي مليئتان ورديتان، وشعري أشقر متموج. أنا اسمي «آمندين». عندما أنظر في المرآة أبدو كفتاة في العاشرة من عمرها. في الواقع ليس في الأمر غرابة ولا دهشة فأنا بالفعل فتاة صغيرة وأبلغ من العمر عشر سنوات. لي أب وأم ولعبة تدعى «آمندين» وقط أيضا أعتقد بأنها قطة، اسمها «كلود» لسنا متأكدين تماما من جنسها. لاحظت خلال فترة خمسة عشر يوما بأن بطنها كان ينتفخ شيئا فشيئا، وذات صباح وجدت في سلتها أربع قطط صغيرة تشبه الفئران وهي تضرب بأطرافها الصغيرة حولها وترضع من بطن أمها. بالنسبة للبطن، أصبح مسطحا بشكل واضح وكبير لدرجة تدعو للاعتقاد بأن القطط الأربع كانت محشوة فيه وقد خرجت لتوها منه! الآن أنا متأكدة وبشكل قطعي بأن كلود قطة وليس قطا. أطلقت على القطط الأربع الصغيرة أسماء، برنار، وفيليب، وآرنست، وكيشا. هكذا أستطيع أن أميز بينها، فالثلاثة الأولى ذكورا. أما بالنسبة لكميشا فهناك شك بخصوص جنسها، هذا واضح. أخبرتني أمي ذات مرة بأنني لا أستطيع الاحتفاظ بالقطط الخمس في البيت. تساءلت كثيرا بيني وبين نفسي لما طلبت مني أمي هذا. فسألت صديقاتي في المدرسة إن كن يردن قطا صغيرا.

ـ الأربعاء: جاءت آني وسيلفي وليدي لعندنا. أخذت كلود تتمسح بأرجلهن وهي تموء. حملت صديقاتي القطط الصغيرة بين يديها، فتحت القطط عينيها، وأخذت تمشي وهي ترتجف. لأن صديقاتي لم يكن يرغبن بقطة، فقد تركن «كميشا». آني أخذت برنار، وسيلفي أخذت فيليب، وليدي أخذت آرنست. وأنا لم أحتفظ سوى بكميشا ومن الطبيعي أن أحبه لدرجة كبيرة أكثر من القطط الأخرى التي أخذتها صديقاتي.

ــ الأحد: لون كميشا أشقر كلون الثعلب، يوجد بقعة بيضاء على عينه اليسرى، كما لو أنه تلقى.. ماذا بالضبط؟ عكس الضربة .قبلة كبيرة! صبغت خده بالاحمرار من شدتها.

ــ الأربعاء: أنا أحب كثيرا بيت أمي وحديقة أبي. في البيت درجة الحرارة ثابتة لا تتغير لاصيفا ولا شتاء. وفي كل الفصول يبقى عشب حديقة أبي أخضر وهو مقصوص بشكل جيد. وكأن أمي في بيتها وأبي في حديقته يخوضان مسابقة حقيقية في النظافة والترتيب. في البيت علينا أن نمشي بخفين من اللباد لكي لا تتسخ أرضيته الخشبية. في الحديقة، قام أبي بوضع منفضات سجائر للمدخنين من المتنزهين. أعتقد بأن أبي وأمي كانا على حق فيما كانا يفعلان. فهذا يشعرك بالاطمئنان في البيت لكن في نفس الوقت هذا يولد الضجر في بعض الأحيان أيضا.

ـ الأحد: أنا أستمتع كثيرا بمشاهدة قطي الصغير يكبر ويتعلم كل شيء وهو يلعب مع أمه. هذا الصباح ذهبت لأرى سلة الصغار في الحظيرة. إنها فارغة! لا أحد فيها! عندما كانت كلود تذهب في نزهة، تترك عادة كميشا وإخوتها وحدهم. اليوم اصطحبتهم معها. وأعتقد بأنها اضطرت لحملها، لأنني متأكدة بأن الصغير لم يستطع المشي وراءها. فهو بالكاد بدأ يمشي. أين ذهبت؟

ـ الأربعاء: اختفت كلود منذ يوم الأحد وفجأة أراها اليوم عائدة. كنت أتناول بعض الفريز في الحديقة عندما أحسست فجأة بفرو يدغدغ ساقي. لست بحاجة لأن أنظر، فأنا أعرف بأنها كلود. ركضت

بسرعة إلى الحظيرة لأرى إن كان الصغير قد عاد هو أيضا. لكن السلة مازالت فارغة، لا أحد فيها! اقتربت كلود، نظرت إلى السلة ورفعت رأسها نحوي وهي تسدل عينيها الذهبيتين. سألتها: «ماذا فعلت بكميشا فأدارت وجهها عني دون أن تعطيني جوابا».

ـ الأحد: لم تعد كلود تتصرف كما في الماضي. سابقا كانت تمضي كل وقتها معنا. أما الآن فهي في أغلب الأوقات بعيدة عنا في مكان ما لكن أين؟ هذا ما أردت كثيرا معرفته. حاولت اقتفاء أثرها. كان الأمر غير ممكن. عندما أتابعها بنظراتي لا تقوم بأية حركة. كانت تبدو دائما وكأنها تقول لي: «لماذا تنظرين إلي هكذا؟ فأنا كما ترين باقية في البيت». لكن يكفي أن أشرد عنها ولو للحظة، وفجأة تختفي! تختفي عن أنظاري، فأقوم بالبحث عنها، لكن دون أن أجدها. وفي اليوم التالي أجدها قرب المدفأة، عندما تراني، تنظر نحوي نظرات بريئة، وكأن ما يجري أمامي ما هو إلا حلم.

ـ الأربعاء: رأيت أمرا غريبا. حينها لم أكن جائعة أبدا، انتهزت انشغال أبي وأمي بالطعام، فأعطيت خلسة نصيبي من اللحم لكلود. في العادة عندما نرمي بقطعة من اللحم أو بقطعة حلوى إلى كلب يلتقطها وهي في الهواء ومن ثم يتناولها بكل ثقة. أما القطط فيتصرفن بشكل مختلف. فالقطط حذرة محترسة في أمرها. تترك قطعة اللحم تسقط أرضا. ومن ثم تتفحصها. بالفعل نظرت كلود إلى القطعة نظرة تفحص. لكن بدل أن تلتهمها، مسكتها بفمها، وأخذته إلى الحديقة، تجنبا منها من أن يوبخني أبي وأمي إن رأوها! ثم توارت عن الأنظار بين مجموعة من الأغصان والأعشاب. دون شك قامت بهذا لئلا يراها أحد. لكني كنت أتابعها بدقة. فجأة قفزت نحو الجدار وركضت تتسلق عليه زاحفة ببطنها. كم كان منظرها جميلا وهي تبدو قائمة. صارت القطة في أعلى الجدار في ثلاث قفزات وهي ممسكة بفمها قطعة اللحم. ألقت بنظرها نحوي وكأنها تريد أن تطمئن بأن أحدا لا يتبعها، ثم اختفت في الطرف الآخر من الجدار. منذ زمن وهذه الفكرة تستحوذ علي، فأنا أظن بأن كلود قد نفرت منا لأننا أخذنا منها ثلاث قطط من أصل أربعة، لذلك أرادت وضع كميشا بمنأى عنا في مكان أمين. فقامت وخبأته في الطرف الآخر من الجدار. ومن الواضح الآن أنها تتواجد معه عندما لا تكون معنا في البيت.

ـ الأحد: كنت على حق، فها قد عاد كميشا الذي اختفى منذ ثلاثة أشهر. لكن كم تغير! هذا الصباح استيقظت باكرا على غير عادتي. رأيت من النافذة كلود تمشي ببطء في أحد ممرات الحديقة ممسكة بفأر في فمها. ومن الغريب أنها كانت تصدر مواء ناعما كما تفعل الدجاجات الكبيرات عندما تتنزه محاطة بفراخها الصغار. هنا لم يتأخر الصوص عن ا لظهور، لكن هذا كان فرخا كبيرا بأربعة أطراف يغطيه وبر أشقر. استطعت التعرف عليه فورا بفضل البقعة البيضاء على عينه المحاطة بالاحمرار. آه كم أصبح قويا! أخذ يرقص حول كلود محاولا توجيه ضربات للفأر، أما هي فكانت ترفع رأسها عاليا جدا لكي لا يستطيع كميشا الإمساك بالفأر. أخيرا تركته يسقط أرضا، غير أن كميشا عوضا من أن يلتهمه فورا أخذه بسرعة واختفى بين الأغصان والأعشاب. لقد انتابني خوف شديد خشية أن يكون كميشا قد أصبح متوحشا. أعتقد بأنه أضحى كذلك،

فقد كبر كثيرا، وهو يعيش في الطرف الآخر من الجدار دون أن يرى أحدا أو يعاشر أحدا سوى أمه.

ـ الأربعاء: أصبحت الآن أستيقظ باكرا كل صباح، قبل الآخرين. لا أجد في الأمر مشقة، على العكس أجده ممتعا وجميلا! هذا يتيح لي أن أفعل ما يحلو لي في البيت خلال ساعة من الزمن على الأقل. بما أن أبي وأمي يكونان نائمين كان ينتابني شعور بأنني وحيدة في هذا العالم. كان شعورا مخيفا بعض الشيء، لكني كنت أشعر في نفس الوقت بفرحة عارمة. إن هذا لغريب! عندما أسمع حركة في غرفة أبي، وأمي يلفني الحزن، وكأن الحفلة قد انتهت. وهناك أمر آخر، كنت أرى في الحديقة مجموعة من الأشياء غريبة، لم أكن أعرفها. فحديقة أبي في غاية الاعتناء والتنسيق لدرجة تحمل على الاعتقاد بأن أحدا لم يدخلها أو مر فيها. رغم ذلك ترى بعض الأشياء الغريبة أثناء نوم أبي. ألاحظ قبل أن تشرق الشمس، بالتحديد، بلبلة وجلبة في الحديقة. في هذا الوقت، ترقد حيوانات الليل إلى النوم، وحيوانات النهار تستيقظ. لكن هناك فترة تلتقي فيها حيوانات الليل مع حيوانات النهار. وبعض الأحيان تتصادم ببعضها لأن الوقت يكون بين الليل والنهار. فالبومة تسرع بالاختباء قبل أن تصيبها أشعة الشمس، وفي طريقها تتمسح بالشحرور وهو خارج من بين أغصان نبات الليلك. أما القنفذ فيتدحرج ككرة وسط نبات الخلنج، في اللحظة التي تمد فيها السلحفاة رأسها من خلال ثقب غطائها القديم لتستطلع حالة الطقس.

ـ الأحد: لا مجال للشك الآن، لقد أصبح كميشا متوحشا تماما. عندما رأيتهما، هو وكلود على المرج خرجت واتجهت نحوهما. أومأت كلود برأسها لي. وأتت تتمسح بي مصدرة مواءها المعتاد. أما كميشا فقد اختفى بقفزة واحدة بين نبات الكشمش. إن الأمر يثير الفضول بشدة! فهو يرى بأن أمه ليست خائفة مني أبدا. إذا لماذا يذهب بعيدا عني. وأمه. لماذا لا تفعل شيئا لترده عما يقوم به؟ بإمكانها أن تشرح له بأني صديقة. لا. وكأني بها قد نسيت كميشا تماما فور حضوري هنا. إنه بالفعل يعيش حياتين مختلفتين تمام الاختلاف، حياته في الطرف الآخر من الجدار وحياته في حديقة أبي وأمي.

ـ الأربعاء: أردت أن أجعل من كميشا حيوانا أليفا. فوضعت صحنا من الحليب في منتصف الممر ودخلت البيت أراقب من النافذة ما سيجري. وصلت كلود أولا توقفت أمام الصحن، وضعت أطرافها الأمامية واحدة فوق الأخرى بكل عناية، وأخذت تلعق الحليب. بعد دقيقة، رأيت كميشا ذا العين المحاطة بالاحمرار من شدة القبل، يظهر من بين مجموعة من الأعشاب. أخذ يراقب أمه وكأنه يتساءل ماذا تفعل؟ بعد ذلك تقدم زاحفا على بطنه نحو كلود، ببطء شديد. أسرع يا كميشا الصغير وإلا عندما ستصل سيكون الصحن قد فرغ! أخيرا وصل إليه. لا. ليس بعد! ها هو يدور حول الصحن زاحفا على بطنه. كم هو خائف! متردد! كقط متوحش حقيقي. لقد قام بهذا ليبقى بقدر ما أمكن على أبعد مسافة متاحة من الصحن. خفض أنفه وفجأة عطس. فقد لامس بأنفه الحليب. لم يتوقع هذا. هو الذي لم يأكل من صحن أبدا، ذلك القط المتوحش. بفعله هذا نثر نقاطا من الحليب حوله. تراجع إلى الخلف وأخذ يلعق شفتيه بقرف. كلود هي الأخرى أصابتها نقاط الحليب، لكن هذا لم يحرك فيها

ساكنا. فاستمرت بلعق الحليب، بحركة سريعة ومنتظمة مثل الآلة. فرغ كميشا من لعق الحليب من جسمه. في الواقع، نقاط الحليب هذه التي لعقها تثير في نفسه شيئا ما. تثير بنفسه ذكريات قديمة جدا. استلقى على بطنه من جديد وعاد يزحف. لكن هذه المرة أخذ يزحف باتجاه أمه. دس رأسه تحت بطنها وأخذ يرضع. وها هي الأم تلعق والقط الصغير يرضع، لابد أنه نفس الحليب، فالحليب الموجود في الصحن يدخل عن طريق فم القطة من ثم يخرج عن طريق أثدائها ليدخل إلى فم القط الصغير. الفرق بين الحليب الذي تتناوله الأم والحليب الذي يتناوله القط الصغير هو أن الأخير قد أصبح دافئا فالصغير لا يحب الحليب البارد، وكأنه يستخدم أمه لتدفئه له. ها هو الصحن قد فرغ تماما. لعقته كلود لدرجة أنه أصبح يلمع تحت أشعة الشمس. اكتشفت كلود أخيرا بأن كميشا مازال يرضع منها. «عجبا ماذا يفعل هذا هنا؟» مدت كلود قائمها كالنابض. آه انتبه، لا تفعلي هذا بعنف. لقد خدشته بكل أظافرها. لكن الضربة وقعت على رأس كميشا الذي أخذ يتدحرج كالكرة. هذا يذكره بأنه قط كبير. فهل يرضع أحد في مثل سنه؟

ـــ الأحد: قررت أن أقوم بجولة استكشافية في الجانب الآخر من الجدار محاولة مني لأداهم كميشا. يدفعني لذلك فيما يدفعني قليل من الفضول. أظن بأنه يوجد وراء ذلك الجدار شيء ما، ربما حديقة أخرى. بيت آخر، حديقة وبيت كميشا. أعتقد بأنني لو تعرف على جنته الصغيرة تلك لكان بإمكاني أن أكسب وده.

ـــ الأربعاء: عصر هذا اليوم، قمت بجولة في البناء المجاور لنا. المكان واسع جدا. عشر دقائق كانت كافية لأن أعود من حيث انطلقت ومن دون استعجال. يبدو المكان بسيطا وعاديا، هناك حديقة تشبه حديقة أبي من حيث المساحة. لكن ما هو غير عادي فيها هو أنها دون باب أو سياج، لا شيء أبدا. هناك جدار لا توجد فيه أي فتحة. أو ربما كانت فيه فتحات لكنها سدت. الطريقة الوحيدة للوصول إلى المكان هي أن أفعل مثل كميشا. القفز فوق الجدار. لكن أنا لست بقط، إذا ما العمل؟

ـــ الأحد: فكرت في بادىء الأمر أن أستخدم سلالم الجنائني الموجودة في حديقة أبي، لكن لا أعرف إن كنت سأقدر على حملها إلى الجدار. ومن ثم ربما رآه الجميع. وسيعرفان مكاني على الفور. أعتقد بأنه لو ساورت الشكوك أبي وأمي حول مخططاتي تلك، فسيفعلان ما بوسعهما لمنعي من تحقيقها، والواقع أني لا أعرف السبب. ما سأكتبه سيكون شنيعا ومخزيا للغاية لكن ماذا أفعل؟ أن أذهب إلى حديقة كميشا، أعتقد بأن هذا حتمي وممتع، لكن علي ألا أخبر أحدا بالأمر، خصوصا أبي وأمي. أنا سعيدة للغاية وجد مسرورة في الوقت نفسه.

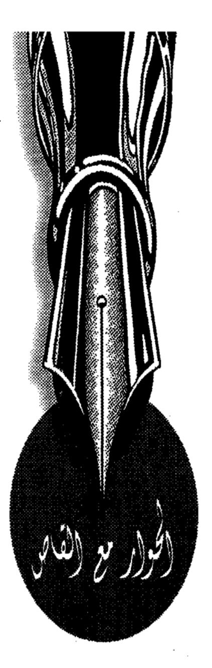
ـــ الأربعاء: يوجد في آخر الحديقة شجرة إجاص كبيرة ذات أغصان ملتوية امتد أحدها نحو الجدار. لو استطعت المشي لآخر الغصن، لكان بإمكاني دون شك أن أضع قدمي أعلى الجدار.

ـ الأحد: لقد تم الأمر! ففكرة شجرة الإجاص قد نجحت، لكن كم كنت خائفة! ففي لحظة ما أصبحت ساقي متباعدتان لدرجة كبيرة، قدم على غصن شجرة الإجاص، والقدم الأخرى أعلى الجدار. لم أجرؤ على ترك الغصن الصغير الذي كنت ممسكة به بيدي. حتى كدت أطلب

المسـاعـدة. أخيرا قفـزت. وأكثـر بقليـل، وكنت سأقع في ا لطرف الآخر من الجدار، لكـن لحسـن حظـي استعـدت تـوازني، وفورا رأيـت حديقـة كميشا التـي أشرف عليهـا مـن الجدار. في البـدء لم أر سـوى ركـام مـن الأعشـاب الخضراء، حـرجـة حقيقيـة، خليط مـن الأشواك والأشجـار المغطاة، وبعـض من نبـات العليق، ومـن نبات السرخـس، ومجموعة من النبـاتات التي لا أعرفها. حديقة كميشا على النقيض تمامـا من حـديقة أبي شـديـدة النظافـة والتنسيق. اعتقـدت في بادىء الأمـر بأني لن أجـرؤ أبدا على النـزول في هذه الغـابة العـذراء (البريـة) التـي تعج بـالتـأكيـد بـالضفادع والأفـاعي. ثـم مشيت فـوق الجدار. لم يكن هـذا سهلا، لأنـه غالبـا ما تتكأ شجرة ما عليـه بأغصانها وأوراقها، لدرجـة لم أكن أعـرف أين أضـع قدمـي، والـذي زاد الطين بلـة أن هنـاك بعـض الأحجـار المنزوعـة والتـي تكاد تسقـط، وهنـاك حجـارة أخرى أصبحـت لـزجـة بسبب الطحـالب التي نمـت فوقهـا. لكني فجأة لاحظت شيئا غـريبا، سلما مسنودا على الجدار، وكأنه موضـوع لي منذ زمن. أنه سلم مـن الخشب درجاته قـريبة جدا ولـه دربـزون، يشبـه السـلالم التـي نستخـدمهـا للصعود إلى السقيفـة. كـان خشبه أخضر وقـد أصابه النخر وتـآكل، أما الدربزون فهو لزج بسبب وجود نبات البـزاق عليه. لكـن رغـم كـل هذا لم أجـد مشقة بالنزول عليه، والـواقع لا أعرف ما كنت سـأفعله دونه. حسنا. هـا أنا الآن في حديقة كميشا، هناك أعشاب طويلة تصل إلى أنفي وتـدغدغـه. علي أن أمشي عبر ممر قديم في هـذه الغابة، أخذ أثـره يختفي مع الزمن. وهناك أزهار كبيرة وغريبة تداعب وجهي، تصدر منها رائحة كرائحة البهار والطحين، رائحة جد لطيفـة، لكنها تسبب لي صعوبـة في التنفس. في الـواقع لم يكـن بإمكـاني التمييز إن كانت رائحـة طيبة أو كريهة. يمكننـي القول إنها كـانت الاثنين معا. أصـابني الخوف بعـض الشيء، لكن فضولي يدفعني إلى الأمام. كل ما في المكان يوحـي بأنه مهجـور منذ زمن بعيـد جدا، جدا. المكان موحش حزين وجميل في نفس الوقـت مثل غروب الشمس.. أرى أمـامي ممرا مليئـا بالخضرة،ومـن ثم أصـل إلى فسحة دائريـة الشكل في وسطها بـلاطة. أرى أحـدا جالسـا عليها، أتعـرفون مـن! كميشا بعينه، يتابعني بنظراته وأنا قادمة نحوه. يا للغـرابة! فأنا أجـده أكبر وأقوى عما هو عليه في حديقة أبي. لكنه هو بعينه، لا شك بذلك فهو الـوحيد بين القطط الذي لـه عين محاطة بـالاحمرار، على كل حـال يبدو هادئا جدا، مهيبا بعض الشيء. لم يلذ بـالفـرار كـالمجنـون، ولم يـأت إلي لكـي أداعبه، لا، نهض وأخـذ يمشي بكل هـدوء وثقة ناصبا ذنبـه كشمعة عسلية، متجها إلى الطـرف الآخـر من الفسحـة. قبـل أن يـدخـل تحت الأشجار، تـوقـف والتفـت نحوي كما لو أنه يرى إن كنت أتبعه أم لا، نعم يا كميشا، أنا قادمـة، أنا قادمة! أغلق عينيه طويلا مبديا علائم الرضى. ومن ثم انطلـق من جـديـد بنفس الهدوء والثقـة. بالفعـل لم أعد أعـرفه، لقـد تغير عما كان عليه في الحديقة! فهو يبـدو كأمير حقيقي في مملكتـه. هـا نحن الآن نقـوم بـدورات وبالتفـافات سـالكين دربا يختفـي تماما أحيانا بين الأعشاب. بعـد لحظات أدركت بـأننا وصلنـا إلى هدفنـا. هـا هو كميشـا يتوقف، ويلتفت برأسه نحوي وهو يسدل عينيه الذهبيتين ببطء شديد. أصبحنا الآن في الطرف الآخر من الغابة الصغيرة، أمام سرداق بأعمدة منتصبا وسـط فسحة من

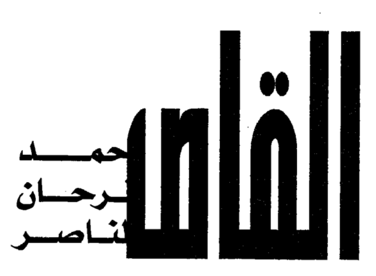
المرج دائرية الشكل واسعة. هناك ممر ومقاعد من المرمر مكسورة كان قد نبت عليها طبقة من الأعشاب الخضراء اللزجة. تحت قبة السرداق، رأيت تمثالا موضوعا فوق قاعدة من الحجر، إنه تمثال لشاب صغير، عادي تماما، وله أجنحة على ظهره. وهو ينحني برأسه الأشعث بابتسامة حزينة تحدث «غمازات» في وجنتيه، ويرفع أحد أصابعه نحو شفتيه. وكان قد ترك يسقط منه قوسا صغيرا، وجعبة وسهاما تدلى على طول القاعدة. جلس كميشا تحت القبة. رفع نظره نحوي، وهو صامت مثل الشاب التمثال. ابتسم مثله ابتسامة غامضة. وكأني بهم يشتركان بنفس السر كلاهما، سر حزين بعض الشيء وناعم جدا، يريدان إطلاعي عليه. هذا غريب. فكل شيء كئيب هنا. هذا السرداق الخرابة، وهذه المقاعد المكسورة، وهذا العشب البري «المجنون» المليء بالزهور البرية. رغم هذا أشعر بغبطة كبيرة. لدي إحساس بالبكاء وإحساس بالسعادة في الوقت نفسه. كم أنا بعيدة عن حديقة أبي الشديدة التنسيق، وبيت أمي الشديد التلميع! ألن أستطيع العودة إليهما أبدا؟ فجأة، أدرت ظهري للشاب التمثال الغامض وإلى كميشا والسرداق وأخذت أعدو نحو الجدار. ركضت كمجنونة، ترتطم بوجهي الأغصان والأزهار. عندما وصلت إلى الجدار، آه لم يكن السلم المتآكل حيث كان، أخيرا وجدته! أخذت أمشي بأقصى سرعة ممكنة فوق الجدار. وفوق شجرة الإجاص. ثم قفزت. ها أنا في حديقة طفولتي. كم كانت الأشياء مرتبة! صعدت إلى غرفتي الصغيرة. بكيت طويلا. بكيت بحرقة، دون سبب، هكذا. بعد ذلك غفوت قليلا. عندما استيقظت، نظرت إلى نفسي في المرآة. ثيابي ليست متسخة. لم يصبني شيء. آه، بلى! قليل من الدم. هناك كمية من الدم على ساقي. هذا غريب ومثير للفضول، فليس فيّ أي كشط أو جرح. إذا من أين هذا الدم؟ لا يهمني. اقتربت من المرآة ونظرت إلى وجهي عن قرب. عيناي زرقاوان، شفتاي قرمزيتان، وجنتاي ورديتان وشعري أشقر منسدل. على الرغم من هذا، لم أعد أبدو كفتاة صغيرة ذات عشرة ربيعا. ماذا أبدو؟ رفعت إصبعي نحو شفتي القرمزيتين، وانحنيت برأسي الأشعث، وابتسمت ابتسامة غامضة. يا للغرابة وجدت نفسي أشبه ذاك الصبي التمثال.. عندها لاحظت دموعا في أطراف أهدابي.

ـ الأربعاء: أصبح كميشا أليفا جدا منذ زيارتي لحديقته. يمضي ساعات طويلة مضطجعا على بطنه تحت الشمس. بالنسبة للبطن، ألاحظه منتفخا بشكل كبير. ويزداد انتفاخا يوما بعد يوم. لا بد أنها قطة. كميشة.




□ أحمد فرحان الناصر

□جمال الشيخ عيسى




أجرى الحوار: جمال الشيخ عيسى

## على الأديب أن يصور ظروف بلاده، وطبيعة بيئته.

# الأديب يحمل رسالة مقدسة نذر نفسه في سبيلها

أحمد فرحان الناصر، شخصية أدبية لم تنل أعماله حقّها من اهتمام النقاد وتقديرهم، وإن تناول بعضهم القليل منها في كتابات مختزلة، إن في الصحف أو في دراسات البيبلوغرافية العامة، وهو رغم مكانته الإجتماعية والأدبية وعشقه للوضوح ظلّ عازفا بالشهرة بعيدا عن الأضواء، ومن خلال قراءتي لمجموعتيه (الزنزانة رقم ١١، وملحمة الرجال) وهما ما أتيح لي من أعماله المطبوعة، كان فيهما يتناول بمعالجته القصصية جملة مواضيع تداخل فيها الخاص بالعام، مشيرا لما لمسه من قيم وممارسات تتعارض مع القيم المثلى كما استطاع بشفافية أن يبرز النقاء الذي يؤمن به، التقيته مؤخرا في مكتبة الخاص وكان لي معه الحديث التالي:

**● حبّذا لو يتفضّل الأستاذ أحمد فرحان الناصر ويحدثنا عن تجربته القصصية ومراحل تطورها منذ البدايات حتى آخر عمل مطبوع له وهو ملحمة الرجال.**

ـ كتبت القصّة القصيرة في الخمسينات، كتبتها متأثرا بأعمال المنفلوطي وتيمور والرافعي من الأدباء العرب، ومن الأجانب شدّتني كتابات بوشكين وغوركي وهوجو وغيرهم فأعمالهم تلك حرّكت مشاعري وهزّت أوتار وجداني، وكما تعلم بأن الحياة لا تظلّ تسير على وتيرة واحدة من الرتابة، أي أنها لا تمتلك صفة الثبات في أية قضية من القضايا، فكرية كانت أم سياسية أم اجتماعية، والأدب بطبيعة الحال مرتبط ارتباطا عضويا بهذه المتغيرات، أي أنه يخضع لتطور الحياة وتبدل الظروف، ولهذا خضعت أعمالي لمثل هذا التطور بحيث انتقلت من مرحلتها الرومنسية القديمة إلى مرحلة جديدة، وتحولت فيها من عالم الحب والخيال إلى أرضية الواقع، إلى هموم البشر وآلام الأمة، وبالتالي تطور موضوع قصصي وأسلوبها، ولتعلم أن نموّ تجربتي القصصية وتطورها لا علاقة له بالنقد الأدبي، وإن كنت قد استفدت كثيرا من ملاحظات زملاء أعزاء أكنّ لهم عظيم محبتي وتقديري.

**● من خلال قراءتي لمجموعتك القصصية الأخيرة ملحمة الرجال، لمست تعلّقك بالواقعية وبنفس الوقت محاولتك المترددة فيها بالتفلّت من أسار النمط السردي باتجاه تحديث اسلوبك القصصي، ولهذا، برز سؤال فرض نفسه قائلا: ما هو رأي الأستاذ أحمد فرحان ناصر بعصرنة الأدب بشكل عام والقصّة بشكل خاص وتحديثه...؟**

ـ سبق أن ذكرت آنفا أنّ تجربتي القصصية خضعت لمراحل عدّة في نموّها وتطورها، وأنا لست ضد العصرنة والتحديث في ما يبدعه أدباؤنا ولكن ضمن المعقول، وإن كنت لا أميل للاسلوب المتبع في تحديث معظم اعمالهم التي اراها من وجهة نظري تتنافى وطبيعة أدبنا، كما تتعارض ومفهوم التطور الفني الواقعي، كما انني ضد اخضاع القصة لمذاهب فنية ابتدعها عجزة الغرب، هي عصية الفهم حتى على اصحابها، وبهذه المناسبة، تحضرني ذكرى أمسية قصصية أحيتها جمعية القصّة والرواية باتحاد الكتّاب العرب باجتماع دوري لها، قرأ فيها زميل لنا قصّته التي لم يفهم جمهوره (أعضاء جمعية القصة والرواية) لم يفهموا منها شيئا سوى مفرداتها، وكانت الكارثة رأي الزميل مقرّر الجمعية الأديب الكبير صاحب الباع الطويل في كتابة القصة والرواية، حيث قال «أيها الزملاء، لقد قرأت هذه القصة في البيت مرتين وها أنا اسمعها للمرة الثالثة، إلاّ انني لم افهم منها شيئا» فما رأيك إذا كتّاب القصّة يستعمي عليهم فهم قصّة ما (أطلق عليها كاتبها في معرض دفاعه عنها، بأن قصّته تلك سريالية) فما بالك بالقارئ العادي، أترى ذلك من الحداثة في شيء، أم هي عملية تخريب للأدب بشكل عام وللقصة بشكل خاص.

**● نلاحظ أنّ المواضيع الوطنية هي الغالبة في مجموعاتك القصصية إذا ما قورنت بالمواضيع الاجتماعية وغيرها، هل تعتبر أنّ ذلك هو واجب الأديب أم هناك دافع آخر يحضّك على الكتابة في هذا المجال....؟**

ـ اسمح لي أولا بتعريف موجز (للأدب وعمّن يكون الأديب) فالأدب هو كما عرّفه البعض بروح العصر ونتاج المجتمع، واعتبره آخرون ملحقا للتاريخ، على اساس أن التاريخ يقدّم الصورة الظاهرة لوجود الإنسان ولما ترك من حضارة ملموسة، بينما الأدب بنثره وشعره يمكنه إبراز

وفهم الميزات النفسية والعقلية لذاك الإنسان، والأدب الجيد هو الذي يعبرّ بواسطته عن معنى من المعاني بأسلوب رفيع وعبارة رشيقة، راقية، تؤثّر في عواطف القارىء، تشدّه، تحرّك مشاعره سخطا أو رضى، ولن تكون للأدب من قيمة إلاّ بمقدار ما فيه من صدق ووضوح، أما عن الأديب، فهو كما تعلم ذلك الإنسان الذي تحمّل طوعا عبء رسالة مقدّسة بالتزامه بقضايا وطنه وبالتزامه ذاك تراه محاطا بمعين لا ينضب من المواضيع والأحداث، وليس عليه إلاّ أن يتلفّت حواليه وينهل منه ما يشاء، ويصوّر ما يريد من ظروف بلاده وطبيعة بيئته، عن وداعة ظبائها وحملانها ووحشية سباعها وذئابها، عن أمانة كلبها ومكر ثعلبها، عن غدر أفعاها وتقلّب حربائها، عن حبها النقي وبغضها المقدس، عن حربها العادلة المفروضة عليها وسلمها المشرّف الذي تنشده، تلكم الصور، أليست قادرة على تفجير طاقات الأديب الفكرية الكامنة في أعماقه ليصوغها بصدق عبارة ووضوح رؤية دون اللجوء للمراوغة والارتماء في أحضان الغموض والعبثية، وأظنني عرّجت على معظم ما في سؤالك، ولتسمح لي بتوضيح بسيط هو أن قصصي الإجتماعية لا تقلّ من حيث الكم عن الوطنية والقومية التي قد تكون شدّتك أكثر من غيرها، واسمح لي بالتوكيد على أن القضايا الوطنية هي من أولى واجبات الأديب الحقّ وهي الدافع الوحيد لما كتبته حولها، ألم نتفق على أن الأديب يحمل رسالة مقدّسة نذر نفسه في سبيلها.

● **جاء على لسان أبي القاسم أحد شخوص قصّتك «عملية صغيرة» مايلي: (عشرة دراهم بارود تلهب الأرض هي أفضل من عشرة أطنان تنديد واحتجاج، وخمس رصاصات أجدى نفعا من خمسة ملايين شعار وهتاف، وزغردة رشاش أشجى من ألف ألف أغنية) ويقول في موضع آخر بنفس القصّة (ليت شعراء اللغز وكتّاب الطلسم معنا لكفروا بكلّ ما رسموا من رموز أو جمعوا من حروف) فهل برأيك غدت الكلمة جوفاء لا مفعول لها إلى هذا الحدّ، وإن كانت كذلك، فلماذا جعلت من نفسك أحد رجالاتها...!؟**

ـ اسمح لي أنت بسؤال، ترى، منذ نكبة الـ ٩٤٨ وما تلاها في الـ ٩٦٧، أتستطيع أن تحصي براميل الحبر التي أهرقناها والأوراق التي سطّرناها احتجاجا وتنديدا واستنكارا، تراها ماذا أجدت، ماذا حقّقت وماذا فعلت، أظنك لن تجيب إلاّ بلاشيء البتة، بينما زمجرة دبابات الـ ٩٧٣ ولعلعة رصاصها وزغردة رشاشاتها، دفعت العدو الصهيوني لينكفىء مذعورا في جحرة ويروح يعيد حساباته من جديد، وأبو القاسم، ذلك المقاتل البطل، في حديثه لرفاقه، لم يقصد الكلمة الصادقة، النابعة من أعماق الشعور، لأن الكلمة الصادقة هي الإرادة، هي التي تلهب العقول وتثوّر النفوس، قالها أبو القاسم تصريحا وليس تلميحا، قاصدا أولئك الذين يكتبون الألغاز المبهمة وينظمون بالطلاسم والغيبيات تحت مظلّة الحداثة التي ظلموها وافتروا عليها، إذن، كلمات هؤلاء النفر هي التي عناها أبو القاسم، وهي التي ستظلّ جوفاء لا معنى لها ولا قيمة.

● **وفي قصّتك (القطيع) قلت على لسان/سامي/أحد شخوص القصّة: (كتبوا هم ليعيشوا، وأنت تعيش لتكتب، لم لا تفعل مثلهم لتريحنا وترتاح) ترى، متى يلجأ الكاتب إلى المتاجرة بكتابته، وأي الصفتين تناسبه (كاتب أم تاجر)...؟**

ـ من وجهة نظري أن الأديب الحقّ لا يمكن له أن يلجأ في أي حال من الأحوال إلى المتاجرة بكتابته، ولكن، عندما ينزلق

الكـاتب ويلـج بورصـة السوق السـوداء ويبيـع نفسه لمن يـدفـع أكثر، وتتمحـور كتابته في مجالي التكسـب والإرتزاق، أظنه وقتذاك يفقد مصداقيـة عمله ويحرم صفة الأديب الكـاتب، ويحمل عن جـدارة صفة التاجر الشاطر.

**● قـد أستطيع القـول أنّ شخـوص قصصـك هــم يقفـون في أحــد الجانبين (الأسود) كما هو الحال في قصّة الشيطان والسقـوط وغيرهما، أو (الأبيض) حيـث تصـف الـرجـولــة الحقيقيـة والنبــل والشهــامـة في أبهى صــورهــا، وهنــا نتســاءل، أيـن بقيّة الألـوان الأخـرى في قصص أحمد فرحان ناصر؟**

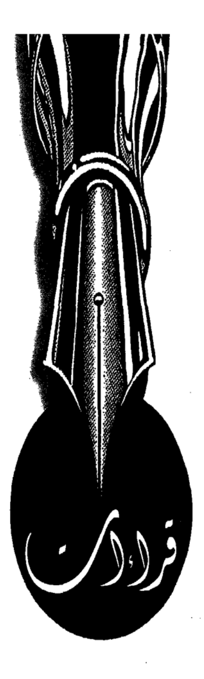
ـ الكاتب كما هو معلـوم من هذا المجتمع، ومن المفروض أن يكون متفاعلا وفاعلا فيه وشرائح مجتمعه كثيرة ومتنوعة، وكما تعلم منها الأبيـض ومنها الأسـود، ومنها مـا هو بينهما وبألوان شتى متباينة وهي التي أراك تتسـاءل عـن وجـودهـا في قصصي، وأنـا كإنسـان من هذا المجتمع، تحيـط بي عوالم بيئتي، وإني ككاتب قصّة أرصد ممارساتهم المختلفة ولكـوني شاهـد عصر أدوّنها لجيل قد يجد فيهـا المتعة والفـائدة وبعض العبرة، وأظن أن ما يحيط بي يكفيني منهلا لإبداعي وليس لابتداعـي، أعني أنّ شخوص قصصي حقيقيـون، إذ مـا كتبت قصـة إلاّ وكـانـت شخوصها ماثلة بقـربي، جالسة تتحدث أو واقفـة تملي، أو هــي في غـدوهــا ورواحهـا تمارس حياتها التي أكتبهـا، وأظنّك يا جمال لم تحط بقصصي المنشـورة والمبعثـرة على صفحات الـدوريات المحلية والعربيـة، إذ لو اطلعت عليها لوجدت فيها ضالتك وبالألوان التـي تتسـاءل حــولها وإن كـانـت أعمالي المطبوعة لا تخلو منها.

**● حين اطلعـت على كتــاب (أعـلام الحركة الأدبيـة في الرقـة) المطبوع عـام ١٩٨٥ لمؤلّفـة حسين المرعي، لم أجـد لـك نصيبـا بين أولئـك الاعـلام رغـم أنّ مـا تكتبه، بغضّ النظر عن الكم، نجده رائعا ومشوّقا ولا يقلّ عـن نتاج أولئك الأعلام، ترى، ترى، ما هو السبب برأيك.....!؟**

ـــ أظنك لا تجهـل وشائج العـداوة بين الحق والبــاطــل أو التفــاوت بين الحق والحقيقة فالحق قد يمـوت ويندثر بمرور الزمن عليه أو بسكوت صاحبه عنه، ولكن الحقيقـة لن تموت مهما مـرّت من قـرون ومهما هـالوا فـوقهـا مـن بيادر التنـاسي وكثبان التجـاهل فستظّـل رغم ذلـك حيّة، نابضة، ولا بد من ساعة تتناثر فيها ذرات البيادر وحصـى الكثبان وتجلي الحقيقـة، نـاصعـة، تفـرض نفسهـا فيهـا على مـن يحاول طمسهـا عمدا أم سهـوا، والكتـاب المذكور، تعذرني، لم أطلع عليـه، وسؤالك هـذا، مـن المفـروض أن تـوجهـه لمؤلـف الكتاب، الاستاذ حسين المرعي الذي أكنّ له التقدير والاحترام.

**● يعـدّ نتاجـك قليـلا إذا ما قـورن بعمرك الأدبي، وهـذا ما تجلّى في نهايـة مجموعتك الجديدة (ملحمة الرجال) إذ ثبّت إحصـاء لمؤلفاتك، إلام تعـزو ذلك، وهل من نتاج جديد ننتظره من الأستاذ أحمد.....؟**

ـ بالنسبة للمطبوع لن أختلف معك عليه، ولكني مع هذا لسـت مقلا في نتاجي الأدبي، فأعمالي التي لم تتح لها فرصة الظهور للنور هي كثيرة إذا مـا قورنت بأعمالي المطبـوعة، وأظـنّ أنّ أدراج مكتبــي هـذا تضـــمّ مـن المخطــوطــات الجاهــزة للطبــع (ثماني مجمـوعات قصصيـة وثـلاث مجموعـات وجدانيـة، إضافة لمجمـوعة مقالات فكـرية، سياسية تمثّل وجهة نظـر ثورية، فضلا عن روايتين ومسرحيـة، وأمـا عن الجديـد مـن نتاجي المنتظر صـدوره، آمل أن تنجز بإذن اللـه طبـاعة مجمـوعتين قصصيتين خـلال الشهر الأخير من هذا العام، ومعظم قصص المجموعتين اجتماعية بحتة.


قراءات




○ د. عبد الله أبو هيف

تنطوي كتابة منى الشافعي القصصية على قدر غير قليل من العفوية والتلقائية والبساطة في التعبير عن مواجد ذات إنسانية مكتظة بمشاعرها المتدفقة، ومؤرقة بوطأة التبدلات الاجتماعية حينا، وهذا واضح من مجموعتيها الأولى والثانية «النخلة ورائحة الهيل» (دار سعاد الصباح ١٩٩٢) و«البدء مرتين» (شركة الربيعان ـ الكويت ١٩٩٤)، ومعذبة بجسامة وقائع الاحتلال حينا آخر، ويستغرق ذلك قصص مجموعتها الثالثة «دراما الحواس» (شركة الربيعان ـ الكويت ١٩٩٥).

القصة عند منى الشافعي انفعال ضاغط على الوجدان، لصيق بعناء الذات ومكابدة الشروط القاهرة، حيث القصة القصيرة لحظة معاينة للتأزم الذاتي إزاء القيم السائدة في القصص الاجتماعية، ولا سيما العلاقة بالرجل وما يجاورها من علاقات بالآخر على وجه العموم، أو الماضي المهيمن الذي لا يزال ذكرى غير أليفة غالبا، أو عنصرا سلبيا بمحموله التقليدي الثقيل على الروح الإنساني. وفي هذا المجال، تتنوع أشكال العناء والمكابدة بين قصص المجموعة الأولى والثانية، ففي قصص المجموعة الأولى تتسع مساحة الحلم الذي سرعان ما يواجه بالإحباط والخيبة، فتلوذ الشخصية، وهي امرأة مقبلة على الحياة على وجه العموم بإرادة العزيمة قليلا، كما في قصة «النخلة وهو»، أو بالانكفاء الذاتي كما في قصة «التغير»، أو بالسلبية والصمت القاهر كما في قصصها «خيالات من أصوات المعاول» حين تأتلف الذات مع

ذكرى الماضي، و«رسالة إذا لن تستلم تعاد على العنوان التالي»حين يقرر عنها أخوها تخليها عن الرجل الذي أحبته، و«بيتي العتيق» حين ينفتح التعاطف مع الماضي على مداه، وحين ينسحب الحاضر إلى مجرد نجوى لبيت عتيق.

وتبلغ المكابدة حدا أقصى من الاختلاط الوجداني في قصة «رائحة الهيل» عندما تقرر، وهي المتعلمة الحاصلة على الشهادات العليا أن تطلق زوجها، لتتزوج لافي القادم من البر والفقير.. إنها رائحة الهيل تعبق بالمكان، تدير الرأس وتملأ البيت. ولعل النظر في بعض العبارات في حوارها مع ذاتها أو مع أمها، أو مع لافي أو... الآخرين ما يشي بخلل العلاقة مع الرجل أو مع الذات، لا فرق:

« ـ أحب جو الحرية.. أحب هذه الحديقة.. أعشق حياة البر.. وأحبك أنت يا رشا!

ـ لافي.. أحب حياتكم.. البساطة.. أعشق بركم.. وأحبك أيضا» (ص ١١١).

«وتنهال عليهاعشرات الأسئلة من كل فرد:

ـ ابن من؟

ـ ما مركزه المالي؟

ـ ماذا يحمل من شهادات؟

ـ كم رصيده؟

ـ لا تتسرعي؟

ـ ستندمين!» (ص ١١٣).

« ـ لن أندم على حريتي يا أمي.. لن أتنازل عن لافي.. لن أتراجع عن قراري.. إنني مصرة على الطلاق من زواج الورق بابن عمي!» (ص ١١٣).

« ـ لافي.. لقد انتصرت عليهم.. انتصر الحب.. افتح حقيبتي.. انظر الورقة الرابحة...» (ص ١١٨).

« ـ يا أم لافي.. اقبلي.. قبلي عروس ابنك المزيونة.. قدمي لها كوب الحليب المهيل الذي تحبه..» (ص ١١٨).

لقد أشاحت رشا سمعها عن النداءات كلها، ومضت إلى خيار هو وليد الانفعال، وهو نتاج التلقائية، فتخلت عن حياتها المدنية لتلتحق برجل غير متعلم في البر تعلقا بوهم الحب أو الحرية، وكانت والدتها قالت لها:

« ـ كيف ترتبطين بإنسان مثل لافي؟.. ماذا تصنعين بكل هذه الشهادات؟

كيف ستمكلين دراستك العليا وأنت تتقلبين معه على بساط السد و.. و.. و..؟ (ص ١١٤).

غير أن القصة عند منى الشافعي مراح واسع لمثل هذا الانفعال ولمثل هذه التلقائية حيث يصير المنظور السردي برمته إلى مدار محموم من العواطف والمشاعر، وتكاد تندرج غالبية قصص المجموعة الأولى في هذا المراح الواسع من الانفعال. في قصة «الاختيار الصعب» تختار بين رجلين، تعلقها بصلاح، وحبها لعادل، ثم تكتشف أن الاثنين متزوجان! وتتواتر مثل هذه العواطف والمشاعر في قصص أخرى، ففي قصة «النخلة وهو» تقرر أن تكون شجاعة، وأن تخبر أخاها عن محمد.. حبيبها، وفي قصة «التغيير» تحلم بالرجل الذي تحب، وتنتظر تحقيقه، ولكنه مجرد حلم عصي على التحقيق، وفي قصة «خيالات من أصوات المعاول» تحس بالضجر والوحدة، فتذهب إلى بيت قديم، وتحاكي شخوصه وأحداثه، وتغادر إلى السوق الكبير، وفي قصة «الفراشة وجدة مزنة» يخبرها الأطباء أنها كالفراشة، ولكن كسر رجلها يمنعها من الإجهاد والحركة والرياضة، إلا أن عجوزا تترك عكازها بعد ثلاث سنوات من ألفته.. فتقلدها!

وثمة قصص تتحول فيها العواطف إلى تعاطف إنساني شجي وعذب، كما في قصة «العجوز ولحظة العبور»، وهي عن علاقة غريبة يومية مع عجوز، هي بسيارتها، وهو بعكازه.. وعندما تقرر الجلوس إليه، يموت بالسكتة القلبية، أما في قصة «الجواب»، فقد تركت كل شي من أجل ابنها

حسام، وحصدت النتيجة الطيبة، نجاحه في المدرسة.

غير أن قصص مجموعتها الثانية «البدء مرتين»، وهي تحافظ على تلقائيتها وعفويتها وبساطتها، تمعن في تقصي شروطها الإنسانية بحثا عن الذات المقهورة في وهدة الاغتراب وقيود التجربة المخذولة، فتتسع مساحة النجوى وتأمل العمر الذي يمضي إلى الخذلان أو الفقدان أو المكابدة في أفضل الظروف، وتفصح غالبية القصص عن هذا المعنى. ولربما كانت قصتها «أجنحة من ريح» مثالا للأرق الإنساني النبيل، إنها وحيدة إلا من ألفة فراشة تطير بعيدا، بينما هي تتمنى أن تحلق مثلها وتطير! وهكذا تصير القصة إلى نبرة ذاتية موجوعة، تحت وطأة شروطها:

«أيقظتني الرائحة العطرة، أيقظت نوارس روحي المشتاقة إليه.. فجرت حزني المرتعش في داخلي.. وحده حزني الذي يعرف! رفعت رأسي وحيدة.. أطاول النخيل، أبحث عن أعشاش الطير، وكأن العوالم قد مزقتها الريح وأبعدتني..

توهمت للحظة أني أحلم.. فركت عيني براحة يدي، تطلعت.. شدني ما أرى.. ضوء من الحب يأتيني بشق زحمة الوحدة، يهدم حاجز العتمة، فيشتعل المكان نجوما وينبت بالأرض ألحانا، فراشتي الرائعة ورفيقتها تعيشان حالة حب.. تتلذذان تحليقا، تتقاربان.. تلتصقان ثم تحطان على زهرة الياسمين.. تمتصان قبلا ثم تتمازجان عناقا.. ترفرف الأجنحة الأربعة.. أجنحة من ريح، تخضر فرحة، تولد حياة.. ثم تتدفقان، تحلقان عاليا، وتغنيان.. تختفيان على ظهر الريح.. تمنيت..

ـ ليت السماء تمطر زغبا وريشا، فأطير إليك عبر الريح وانفض وحدتي» (ص ٧٥ ـ ٧٦).

ولا تقف النجوى عند حد إعلان التوق إلى الآخر، الحبيب، فهي تريد أسطورتها، ولا يكون ذلك إلاّ بالتمسك بكيانها، في البقاء أو في الرحيل، وقد يرتبط الكيان بالمكان، ولكن هل المكان رجل وزواج؟ إن تجربتها تقودها إلى سبيل حريتها، لذلك تتفاقم أسئلة الوجود:

«وما زلت أسير.. يأسرني الدرب. أعشق تراب الأرض التي ترفضني، تقول أمي: تزوجيه حتى تحصلي على..؟»، ويقول هو «ستصبحين زوجة لابن هذه الأرض..»، وتقول جارتي: «له رأي رجل»، وتقول صديقتي: «أسطورة أنت» وأضحك أنا وأقول: «تعبت من الالتصاق دوما بغيري! أنا كيان.. يجب أن أمارس حقي من خلال ذاتي المملوءة بعلامات التعجب والسؤال! متى يحق لي أن أنتمي لنفسي.. متى ستسبقني الأنا؟ متى ستكون هذه الأرض السر لذاتي بلا وسيط؟ ما زالت تلسعني.. فأتعذب.. وأحترق كشمعة.. ما زالت تتجاهلني.. فأبتسم كستار.. الوحيدة أنا التي تبتسم في عتمة الأيام!» (ص ٤٤).

ويبلغ استرسال النجوى حده الأقصى، عناء للذات، في قصة «قطتان»، هي وقطته، والضيق والقلق والتعب حتى «عتمة الروح» (ص ٥٢).

وما تلبث أن تصرح بتوقها إلى الحرية في قصة «اشتياق»، وكأنه حلم قائم دائم. وتعد قصص أخرى كثيرة تفصيلا لحالات الحب خلاصا من هذا العناء وهذه المكابدة، فهي بعد الطلاق تبحث عن الحب لتنفي غربتها في قصة «رغبة»، ولا تجد صعوبة في الاعتراف بالحب، في قصة «حالة خاصة»، وعندما يختلفان في قصة «أعقاب» لا ينتهي الحب، فحتى الأعقاب تحتفظ بها!

ليس الحب وصفة جاهزة، إنه روح العلاقة بين المرأة والرجل وجوهرها، فمنذ عشرين سنة تزوجت مثل جارية عنده، وها هي ذي في قصة «صرخة» تنادي الحرية، وتحطم التمثال؛ وتقدم قصص أخرى وجوها أخرى للحب. تكتشف خداعه في قصة «وصنعت موتك» في أنه يحب

صديقتها، فترفضه لأنها صنعت موته باحثة من جديد عن حب.. عن رجل؛ بينما ترفض في قصة «قالت صديقتي المجنونة» وهم التعلق بالحب، برجل غير موجود، وكأنها حاجة متأصلة لإنسان مثال يجسد الحب أو تمنيه، وتظهر قصة «آخر القرابين إلى آخر الصامتين» مكابدة الصمت الذي يقتل الحب. ومثلها أقاصيصها «لحظات»، فهي تنويعات على وجوه الحب المتعددة والمختلفة، من اختلاس الحب، إلى الدعوة لاكتشاف الأنثى فيها، إلى المرأة التي تكسر نظارته لئلا تحجب عنها «أجمل ما فيه.. عينيه» (ص ٢١٣).. إلخ.

وفي التنويع على الحب، تركن المرأة إلى أنوثتها حين تنغمر بمدار الحب:

«انتفضت كالنمرة.. نفرت كقطة متوحشة بين يديه.. وقف شعرها كالدبابيس تنغرس في لحمها البض الطري.. تراجعت.. صرخت.. صرخت.. ثم ارتخت الأنثى بداخلها» (ص ١٦٩).

وترتفع وتيرة الانفعال في مجموعتها الثالثة «دراما الحواس»، فلم يكن أحد أن يتوقع ما حدث؛ أن يحتل الشقيق أرض شقيقه، وتلك هي محنة الكويت وأهله في الثاني من آب ١٩٩٠، مما دفع الكثيرين من الأدباء والكتاب إلى الإسراع في الاستجابة المباشرة لهذا المصاب الجلل. ومن الواضح، أن الاحتلال قد روع منى الشافعي مثل هؤلاء الكثيرين الذين ألهم ذلك العدوان على الضمير القومي، فكانت قصص «دراما الحواس» إعلاء لشأن القيم والوطنية الجريحة، وتعلقا بالوطن وترابه والحياة على أرضه، مثلما تعاورت قصص أخرى على وصف وطأة الغزو والاحتلال على النفوس، وعلى إدانة الطغيان والسيطرة، وهي للأسف من الشقيق على شقيقه؛ وهنا مثار القسوة والظلم في أقصى حدودهما.

تبدأ الشافعي قصص «دراما الحواس» بمشاعر الاعتزاز بالوطن في قصتها «لحظة ولحظة»، بل هي تتغزل به على سبيل الأنسنة»، حين يصير الوطن إلى إنسان عزيز غاب ثم عاد:

«لا أريد أن أسمع شيئا عما عانيت، فقد شاركتك تلك المعاناة بروحي.. قلبي.. عقلي.. وكل أشلائي المزقة المبعثرة.. بكل رموزي، فقد عانيت الكثير من ألم فراقك وبعدي عنك وعن أهلك وناسك.. عنكم جميعا. أريد الآن بسمة.. أريد ضحكة.. أريد كلمة وفاء وصدق.. أريد حبا يدخل قلبي.. ينتزع الألم.. يذيب العذاب.. يقتلع جذور الحزن.. أريد عرسا.. لا أريد وضعا للحظة، ولا للحظات، ولا لشهور، فقد أسقط التاريخ من حسابات الزمن تلك الشهور العجاف.. أريد أن أنسى..

وقبل أن أفيق من تأملاتي ومناجاتي مع الحبيب العائد.. مع الوطن.. تلقفت من الأيادي.. أيادي الطفولة والشباب.. أيادي الكهولة والشيوخ.. آلاف الصور.. آلاف الرموز.. كسرات من الخبز.. وأمطرت الوطن بقبلاتي المعهودة المحمومة، حتى تأوه وعلت منه الضحكات.. من القلب الجريح، منتزعة من آخر ذرة ألم كانت عالقة في نسيجه الأصيل.. فأهلا بالحبيب.. أهلا بالوطن» (ص ٣٤ ـ ٣٥).

وتخصص الشافعي بعض قصصها لمظاهر المعاناة التي ورثها الاحتلال، ولا سيما القصة التي تحمل عنوان المجموعة الثالثة «دراما الحواس»، إذ يودعها زوجها الفنان، ويذهب إلى المقاومة، ثم تصمد هي، وترسم لوحة الوطن المقاوم بينما زوجها أسير في الشمال؛ وفي قصة «تماس» ثمة كاتب في حالة هذيان تحت ضغوط الغزو. غير أنها تباشر وصف هذه المظاهر في أقاصيصها «سيطرات»، فتعنى بتصوير أوجه المحنة العنيفة، وهي تعبر وأهلها المعابر ونقاط التفتيش والإذلال من الأشقاء العرب؛ ومن التسميات التي أفرزتها المحنة: «سيطرة الجابرية»، و«سيطرة مقارنة»، و«سيطرة الطابور» و«سيطرة تحقيق»، و«سيطرة نائية». في

أقصوصة «سيطرة الجابرية» يوقفها العسكري المحتل؛ ويسألها:

ــ أين هذه الابتسامة.. لماذا لا أراها مرسومة على وجهك؟ يبدو شاحبا وحزينا.. كأنك أخرى. ثم يفلت صوته بحرارة أخافتني:

ــ أمتأكدة أنك أنت صاحبة هذه الصورة؟

بخوف مكبوت وثقة ظاهرة، أومأت برأسي إيجابا، وأنا أتصنع ابتسامة باهتة:

أجابني بخبث:

- إذن.. هناك ما يكدرك؟

وبصمت، كنت أردد:

ــ ألا تدري ما يكدرني يا «....»؟، ألا تدري ما يحزنني أيها الخبيث؟

أكمل بعد أن أخذ يتفحصني، وقد أكلتني نظراته الجوعى:

ــ أين الأحمر والأخضر؟ لا أرى إلا لفة سوداء وعباءة أكثر سوادا؟ أين اختفى الشعر الطويل الجميل الذي يبدو متناثرا بالصورة.. الخ» (ص ٥٣ ـ ٥٤).

لقد عرضت الشافعي في أقاصيص «سيطرات» أشكالا من التفتيش اليومي المروع على نحو مباشر، وختمتها بما يشي بنفاد صبرها من معاينة الشرط الإنساني:

«وتوالت على الصامدين الحواجز المعتمدة والسيطرات الأكثر سوادا.. ومن سيطرة إلى أخرى، ومن حاجز إلى آخر، ومن موقف إلى غيره، ومن لقطة إلى مسرحية.. حتى تكسرت الحواجز، وتناثرت السيطرات.. وكان التحرير» (ص ٧٠).

وتكتسب قصتها «الآتي.. من الشمال» بعدا رمزيا باستعمالها لإحالات ثقافية، وتروي فيها مشاعر أسير، وهو يتلقى صنوف العذاب:

«لم أعد أتذكر من حوادث الأمس المتسارعة غير آخرها، فقد عصبوا عيني مع الرفاق الآخرين، وقيدوا أطرافنا بعد أن أدمت السياط أجسادنا المريضة، ووضعونا لحما على لحم في جوف شاحنة، يبدو أنها كبيرة، لحظتها غبت عن الوعي، وعندما أفقت للمرة الأولى مستني الدهشة، وأصابني الذعر، وقد ازداد علي الألم، صرخت مستغيثا أطلب جرعة ماء، فقد يبس حلقي من اللهج باسم الوطن، حينما كانت سياط الأمس تلهب جسدي.. إلخ» (ص ٧٣ ـ ٧٤).

ثم تبلغ القصة دلالتها الرمزية، حين تذكر الأسير الطغيان، بالعودة إلى نص: «هو الذي طغى.. محاكمة جلجامش»:

«الأمر يعود إلينا نحن
أن نحكم بدوي الطبل
ونصبح جيش السخرة والذل..
أو نزرع زهرة أمل
ونقيم سويا
وطن الحرية والعدل» (ص ٨٣).

وكانت خاتمة القصة اللفتة الرمزية التي تبين مدى ولوغ الطاغية في طغيانه؛ فقد مات الأسير مع الميتين:

«على الرغم من قصر فترة وجودي في هذا السجن الغريب المميز ذي الأبواب المشرعة والحوائط الهشة والسقوف العالية والنوافذ الصغيرة ذات القضبان الصدئة المقوسة.. فإن تلك الساعات القليلة كانت متخمة بعلامات التعجب والاستفهام.

وفجأة وأنا وصاحبي نقرأ بصمت، إذا بطلق ناري يهز جسدي الضعيف، فارتجفت، وسقط كتاب «هو الذي طغى من بين يدي» (ص ٨٣ ـ ٨٤).

هذه هي كتابة منى الشافعي القصصية: استغراق ذاتي في عذابات النفس وعذابات الوطن، وقد حافظت على الدوام على العفوية والتلقائية والبساطة في معاينة الخاص والعام، ثم أفلحت في قصص كثيرة أن تدغم الخاص بالعام تقصيا للشروط الإنسانية المقهورة في إطار موح ذي ميل رمزي أحيانا، أو في إطار وجداني مفعم بالمشاعر والعواطف غالبا.

# عبد الله سنان

## شاعر الواقعية الثورية في الشعر

● بقلم: فاضل خلف

**إن الشاعر أو صانع الفنون بمعنى أشمل يتميز عن الرجل العادي بموهبة المشاعر.. موهبة الشعور بقوة ما لا يشعر به الناس عامة إلا بضعف، فالفن ينبع من فيضان القلب... «اضرب قلبك.. ففيه تجد العبقرية». وهذه لوحة رومانتيكية تقول: [لا يصنع الفن إلا الشعر، والقلب وحده شاعر.. يملي عليه قلبه، فيكتب.. هذا السيد الموهوب لا يفعل إلا أن يطيع، وان يمد يده».**

ويقول لامارتين: «يبحث الشعراء عن العبقرية في مكان بعيد، في حين أنها في القلب، في حين أن بعض الأنغام البسيطة التي تصدر في هدوء ومصادفة من هذه الآلة الموسيقية التي صنعها الله نفسه تكفي لتسيل الدموع من عيون قرن بأكمله».

وهذه الجمالية النابعة من العبقرية هي التي تبناها (موسيه) منذ كتب (نامونا):

أعلم أن القلب هو الذي يتكلم ويتأوه... وعندما تكتب اليد فإن القلب هو الذي يذوب....

ثم يأتي الفلاسفة النظريون ويقسمون «علم الجمال» إلى مدارس عدة في النقد والتقييم والتذوق والتحليل تنافح كل منها عن مدرسة معينة في الأدب والفن لها فلسفتها وموقفها من الحياة والإنسان والمجتمع والواقع والعمل الفني. ولكن مذاهب «علم الجمال» التي أخذت على عاتقها مهمة التنوير لمدارس الأدب والفن، لم تقتصر على صياغة الموضوعات النظرية فحسب، أو على تعميم تجارب مدرستها المنتقاة ونقد ما سواها، وإنما أخذت على عاتقها أيضا، مهمة توجيه الأدباء والفنانين باتجاه محدد وتسليمهم بفلسفة

محددة ولعب دور قيادي يعيد تثقيف الأديب والناقد والمتذوق بمنظومات فلسفية واجتماعية وجمالية. وعندما ووجه شاعرنا عبد الله سنان وسئل عن مدرسته من بين كل هذه المدارس المتباينة من واقعية وكلاسيكية ورومانسية وسيريالية ورمزية، أجاب: ماذا تقول في رجل يتبع مدرسة امرىء القيس في العشق ومدرسة البحتري في الوصف ومدرسة ابن الرومي في البكائيات ومدرسة ابن المعتز في التشبيهات ومدرسة تاج العروس في اللغويات.. أنا مواطن كويتي وثائر عربي في وجه المستعمر الأجنبي أيضا.. أنظر إلى الاتجاه الذي يقول بأن «الفن من أجل الفن» على أنه خدعة استعمارية وأني لأقول ولم أزل أردد طالما هم استعماريون فلا يتمخض عنهم إلا كل ما هو استعماري فالإناء ينضح بما فيه فهم يريدوننا أن ننظر إلى الفن كشيء قائم بذاته ولذاته، فالمهم عندهم هو إبراز ماهية العمل الفني بأسلوبية تقنية.. أما ما هو محتواه؟ وما هي فلسفته الجديدة؟ ما مدى انفعالاته لدى قضية الإنسان والشعب والثورة على الطغيان الاستعماري إن أراد مس كرامة البلاد؟ وهل تعنيه تأثيراته السلبية أو الايجابية على الجماهير العريضة أولا؟ فكل هذه المسائل لا تناقشها العقلية الأوروبية لأنها تميط اللثام عن وجهها الاستعماري فهم يخافون من أن يصدموا بحقيقة أنهم يريدون إرهاب الشاعر، وما الشاعر إلا صوت أمته وهم يعلمون ذلك جيدا، وما الشاعر إلا أديب مبدع فنان يملك تطويع الكلمة ويصوت بها من أجل كرامة وحرية شعبه ولأجل هذا أنشأوا يبحثون عن عدو الشاعر ليؤلبوه عليه وليس عدو الشاعر غير الشاعر الفاشل أعني الناقد، وما أن عثروا عليه حتى اترعوا فكره من مناهل خادعة.. ازخموا عليه فكره بالكلام الفارغ الذي يقول: الفن للفن والفن ليس السياسة والسياسة ليس الفن بالضبط كما راح عمرو جاء عمرو، قام زيد جلس زيد، فالشاعر عليه ألا يبرح نطاق (الأنا) لديه، ولا يتكلم إلا عن الأشواق وعشق الحسان أما قضايا بلاده وقوميته ووطنيته فهي ليست للفن ولا يجب أن يحيد الفن عن الفن وما عليك كشاعر سوى أن تهصر بفودي رأسها ثم تغتدي والطير في وكناتها.. فقد ضربوا عقول شبابنا فهم بلاء ابتلينا به لأنهم لا يصدرون إلينا سوى مثالبهم متزيية بزهو نهجهم الرخيص، فيلهث وراءها شبابنا الغافل.. بارك الله في الناقد العربي (منير شفيق) الذي تصدى لفلسفتهم الواردة فتناول اتجاهين رئيسيين في الأدب والفن وكذلك في علم الجمال، اتجاه تكلمنا عنه وهو نظرية الفن للفن.. وسخر منهم فيه قائلا: يا أصحاب الفن للفن! هذه قصيدة تقول: إن الحياة عبث وأن الإنسان كيس من القش، وأن لا فرق بين القاتل وبين الشهيد، لا فرق بين عميل الامبريالية وبين المناضل الثائر، لا فرق بين المنحلين والشرفاء وهذه فلسفة تعني، في التحليل الأخير، أن لا جدوى من نضال الذين يريدون تحرير بلادهم والقضاء على كل طغيان واستغلال وانحلال. إنها تعني الاستسلام للأعداء سواء كانوا محتلين أو استعماريين، أو عنصريين أو عملاء محليين! إنها تعني طعن الشعب ونضاله وإهانة شهدائه والاستهتار بعرقه وجهوده ودموعه ودمائه. إنها تعني وضع الحب في طاحونة الصهيونيين والامبرياليين. هنا يبدأ التأفف وضيق الصدر لتمويه الحرج والمخالب والضلال: ما دخل كل هذا بالفن والأدب إن هذا يعني السياسة، والفنان ليس سياسيا

إنه فنان... والفن ليس السياسة والسياسة ليست الفن.. صحيح أن الفن ليس السياسة ولكن في الفن سياسة، وصحيح أن الفن ليس الفلسفة ولكن في الفن فلسفة وصحيح أن الفن هو الفن، ولكن في الفن وللفن محتوى والمحتوى لا بد من أن يقول شيئا ويشير إلى شيء ويصدر حكما مباشرا، أو غير مباشر. وصحيح أن الفنان هو فنان ولكنه إنسان يعيش في المجتمع ويخاطب المجتمع، أي أنه إنسان اجتماعي أيضا.. إنه إنسان سياسي أيضا حتى ولو جهل ذلك أو تجاهله.. انظر عندما سمحت بعض الدول العربية لليهود الذين غادروها عام ١٩٤٨ بالعودة إلى بلادهم الأصلية ثانية فماذا قلت؟ هل تحدثت سياسيا مع المعنيين بالأمر؟ كلاً ولكنني صحت قائلا:

**عش في الظلام بلا وميض**
**واهبط إلى درك الحضيض**
**واستسلم استسلام من**
**خارت قواه عن النهوض**

***

حقا إن الأدب والفن نشاطان إنسانيان لهما سماتهما الخاصة المميزة التي تعطي ثمراتها المحددة، ولهما مجالهما الخاص بهما. ولكن هذه النشاطية ـ الأدبية والفنية ـ متداخلة بمجموعة من النشاطات الأخرى يحكمها الارتباط بين القوة والمعرفة، إذن فالأدب ما هو إلا تجسيد للصراعات الدائرة باستمرار بين قواعد متشكلة ضمن البنية الثقافية ـ الاجتماعية؛ وهو في ذلك تجسيد للصراعات على مستويات أخرى ضمن البنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية واللغوية.. وأن شاعرنا عبد الله سنان عندما يصيح قائلا:

**حال بنا تكفي عن التعليق**
**فإليكم فعل الضنى والضيق**
**في ظرفنا هذا العصيب نطأطئ**
**الرأس العتي لخائب مسحوق**
**يا عرب ليس لنا بآباء مضوا**
**نسب فخلوا حرقة التلفيق**
**إني أشك بأننا عرب إلى**
**الصديق نُعزى أو إلى الفاروق**

فهل هناك من يدعي أنه يدور بفلك نظرية الفن للفن بالطبع لا وليس لسبب واحد بل لعدة أسباب فشاعرنا عبد الله شاعر عربي يستقي من التراث، ومن ثم لا يعتقد بالتجانس الكامل في الطبقة الحاكمة واستحالة نشوء أدب مختلف وفكر مختلف ضمن هذه البنية إن وجدت، ولهذا أبرز دور الفكر المعارض لوضع عربي طارئ، قديمه كان أفضل من الطارئ بكثير، وقال في نفس القصيدة:

**شغلوا عن الأعداء فيما بينهم**
**الآسيوي يكيد للأفريقي**
**أوطانهم نهب لكل مخادع**
**وأمورهم فوضى بلا تنسيق**

ليؤكد أن الأدب والفن ليس أدبا وفنا وحسب، إنما هما أيضا ضمن مجال المعرفة، وفيهما أيديولوجية وموقف من الحياة والصراع الاجتماعي والسياسي والتحرري، وفيهما فلسفة نحو الكون والحياة والإنسان يبشران بها.. انظر كيف يقول في نفس القصيدة ساخرا من تقهقر الصف العربي بأكمله:

**إني أرى الميدان يخلو منكم**
**فالكل منكم ليس بالموثوق**
**لم يبق فيه سوى الفدائي الذي**
**طرد الكرى عن غامضات الموق**
**لم يبق إلا الفتح باذلة الدما**
**ذات المحل الأرفع المرموق**

إن عبد الله في صيحته هذه المتمردة على أمة بأكملها لها ما لها من تاريخ مجيد وحضارات عريقة، يضرب أعتى نظريتين في

النقد الحديث: نظرية «الفن للفن» ونظرية أدب «الصعاليك الجدد» وذلك أن الشاعر هنا يصيح وشعره يصيح، وما دام الصياح يتوجه إلى أوسع الجماهير إذن فهو يفرض مناقشة ماذا يقول؟

ولماذا يقول ما قاله؟ ليس على المستوى الفني فحسب وإنما أيضا على المستوى الفلسفي والايديولوجي والسياسي والاجتماعي وهنا تكشف الضوضاء الناجمة عن الصياح عن جوهر القضية ثم تأتي المحاسبة على ما يقول لما تغلغل في قلوب الجماهير ومشاعرها وعقولها، وبالتالي، يترك بصماته عليها سلبية كانت أم إيجابية وهنا تكون الخطورة في أشدها وهنا تلح الضرورة على رفض الفن للفن فقد بان أن الفن من أجل الحياة والإنسان والجماهير والثورة.. أيكون شاعرنا عندما يثور على الأرذال في مجتمعه ثائرا من أجل الفن أم من أجل الإنسان.. انظر كيف يقول:

**ضع العصا والمشنقة**
**لهؤلاء الفسقه**
**لشلة شلت أكفها من المرتزقة**
**حتى ترى في الساح أجسامهم معلقه**
**تأصل الاجرام في**
**دمائهم والزندقة**

***

إن هناك العديد من الشروط الواجب توافرها في الشاعر ليكون واقعيا ثوريا في شعره وكل هذه الشروط تنطبق على شاعرنا عبد الله سنان. فلنستعرض معا ماذا قال لنؤكد بالبرهان على واقعيته الثورية:

## أولا: على المستوى المحلي

١ ـ ماذا فعل عبد الله بعد ادعاء أحدهم بأن الكويت جزء من بلاده في عام ١٩٦١؟ نظم قصيدة قال فيها:

**يا لعبة (الكوتشين) للمستعمر**
**وعلى العروبة والكرامة مفترى**
**يا لعنة نزلت على الشرق الأبي فبات كالمتخلف المتقهقر**
**يا نكبة نكبت بها القومية العربية استعذبت فعل البربري**
**يا صخرة منحوسة كأداء في**
**وجه الأباة وكل ليث قسور**
**يا آخر الورقات للمستعمر الباغي وكل مكابر متجبر**

إلى أن قال:

**اصبر إنني متفائل**
**والثأر منك أقل من قيد أظفر**
**عزماتنا وثابة لا تنحني**
**عن قصدها كلا ولم تتعثر**
**حتى نخلص من وجودك أمة**
**أصبحت فيها كالعشا للمبصر**
**ويعود حزن الرافدين مسرة**
**والطير يصدح في الخميل الأخضر**

***

٢ ــ ماذا قال عبد الله وهو يصيح في الشعب ليحذر خبث الانجليز ذلك المستعمر البغيض؟

قال:

**الانكليزي الخبيث هو العدو الأول**
**وهو الشقاء بعينه**
**وهو البلاء المنزل**
**وهو المزعزع ويله**
**أركاننا والمعول**

إلى أن قال:

**واحذره فهو وان تغا**
**فل ساعة لا يغفل**
**عيناه زرقاوان من**
**خبثيهما ما يشغل**
**وله من الخدع التي**
**بين الورى لا تجهل**
**فاركله بالرجلين فالنذل المكابر يركل**

**واكسر يديه فانه المستعمر المتغلغل**

***

نخلص من هـذا أنه وفي بالشرط المقضي بضرورة الالتـــزام بقضيـــة الغيرة على الأرض والشعب عمليا كمواطـن وفنيا من خلال عمله الفني

**ثانيا المستوى القومي:**

١ ـ كثيرا مـا كان يترنـم باكيـا بكلمات الشاعـر الفلسطيني (احمد دحبـور) وهـو الذي يقف موقفـا متشددا من الشعر الحر ورغم ذلـك كان يقول والله إني لأرى هذا الشاعر يتقطع وهو يقول:

**عيني يا وطني**
**يا فاتحة الأمل القتال، وفاتحة الشجن**
**أترجل عندك، بعد رحيلي فيك، فلا ألقاك**
**ارتد وحيدا**
**وأقول: لعلك...**
**أعرف أنك لست بعيدا**
**وأحدق.. المح وجهك في مرمى الحلم الكاشف**
**فاظهر رحماك**
**أو فاترك شيئا**
**ضوءا،**
**وجها يشبهني**
**ما كنت بخيل الوصل.. فلا تقطعني يا وطني**
**فهنا تترصدني الأسلاك**
**وهنا يستوقفني الحرس الطائف**
**والموت هناك**
**عيني يا عيني يا وطني**
**في كل طريق يسبقني جرحي الراعف**
**وأقول: أراك**
**وطني..**
**يا أرضا تبتر في ليل الخدعة**
**وتوزعها في الصبح وكالات الأنباء**

***

ثم يثـور عبد اللـه ويصيح قـائلا: لقد استباحونا في هيئة الأمم.. ويأتي بقصيدة تعمّد تكرار هيئة الأمم في قافيتها إمعانا في السخرية من هيئة الأمم.. يقول فيها:

**سل عن قضاياكم في هيئة الأمم**
**وفـدا يمثلكـم في هيئـــة الأمـم**
**أم سل مبـاشرة أم الدهـاء وقل**
**مـاذا فعلت لنـا يـا هيئة الأمـم**

***

٢ ــ في ٢٦ أيلـول عـام ١٩٦٢ شـارك بقوله في ثورة اليمن قائلا:

**إنهم فتية بها**
**آمنوا وانتهى الوهن**
**أعدموا كل مارق**
**واختفي «البدر» و«الحسن»**
**وأرادت عصابة الشر إرجاع ما عفن**
**فتصدى لغدرها**
**شاهر السيف في العلن**
**باسل ذو عزيمة**
**يبذل الروح والبدن**
**كل باغ مكابر**
**فهو بالخلع مرتهن**
**ليس بالكفء مثل هذا على الملك يؤتمن**

***

**٣ ـ وعن مصر في العهد الناصري يقول:**

**اليوم ترضخ (اميركا) على هون**
**رغم اليهودي (دافيد بن جريون)**
**اليوم تنزل من علياء قمتها**
**قسرا لتسجد للعرب الميامين**
**اليوم تعلو (كليوبترا) بسمرتها**
**على اللئام وأذناب البرازين**
**ظن الصهاين أن العرب يرهبها**
**هراء كلب ألا بُعدا لصهيون**
**العرب أرفع من أن يستفزهمو**
**نبح الكلاب وتخريف المجانين**
**قد وحدت محن الأيام بينهم**
**في القارتين من النجدي إلى الغيني**

فأصبحوا في صعيد واحد ويد
قوية فوق هامات الشياطين

***

كل هـذا والشـواهـد مـا زالـت كثيرة ومتفـرقة في الأجـزاء الثـلاثـة من ديـوان نفحات الخليج مـؤكدة أن شاعرنـا قد أوفى بالشرط الثاني من شروط الـواقعية الثورية في الشعر وهو ضرورة العيـش مع جماهير الأمة العربية مشاركا بـوجدانه وصوته في نضال أي قطر ينطق بـالضاد ومفصحا عن آماله وآلامه ومختلف تجاربه، وبهذا تتعدد أمامه الينابيع المتنوعة للإلهام الحقيقي.

### ثالثا المستوى الإنساني:

قال في الزعيم الهندي «المهاتما غاندي»:

**أذهبت روحك في البلاد شعاعا**
**ومشيت في الجمع الغفير مطاعا**
**دوى نداؤك في المدائن والقرى**
**فتقاطرت تلك الجموع سراعا**
**إن سرت ساروا أو وقفت توقفوا**
**أو قلت أصغوا نحوك الأسماعا**
**أو صمت صام القطر قاطبة وإن**
**أفطرت أفطر وازدرى الأوضاعا**
**ما أوصدوا بابا بوجه موارب**
**إلا وكنت لبابهم مصراعا**
**أقسمت أنك للبلاد محرر**
**ولسوف تبقى ما حييت دفاعا**
**ولقد رأيتك في المسيرة رافعا**
**يدك النحيلة تنذر الإقطاعا**
**ودعوت شعبك أن يكون مثابرا**
**ويقاطع المستعمر الخداعا**
**قلت اصبروا متجلدين بها على**
**شظف المعيشة واركلوا الأطماعا**
**ولكن صرخت بأوجه المستعمرين**
**أن اخرجوا لسنا لكم اتباعا**
**ووقفت للدخلاء وقفة حازم**
**حتى تركت عصيّهم منصاعا**

***

وفي القـارة الأفـريقية نـاصر الإنسـان وقاوم الغدر قائلا:

**قتلوا (لومومبا) ويحهم**
**ركلا وتوخيزا وضربا**
**ظنوا بأنهم شفوا**
**بأمانة الوطني قلبا**
**الشعب ثار وراح يشهر**
**في وجوه الغول عضبا**
**وانحازت الدنيا إليه**
**وآزرته فزاد وثبا**
**آلى على أن يشجب الوجه**
**الخؤون هناك شجبا**
**لا لم يمت بتريس (لو**
**مومبا) وكلهم لومومبا**

***

وهنا أيضا وفى عبد اللـه سنان بالشرط الثـالث وهـو ضرورة خلـق أعمال فن يـة تمس شغاف قلـوب الإنسانية وتزيـد من وعـي الجماهير في كـل مكـــان وقـدراتها الروحيـة على النضال والتنظيـم ومتابعـة الثورة مهما بلغـت الصعوبـات، وتأزمـت الأوضــاع وازدادت شراسة الأعـداء. لقـد وعى شـاعرنا عـن فطرة وسليقـة وعشق لـلإنسـانيـة الدور القيـادي الـذي يلعبـه الشاعر من خلال قصائده في مجال الثقافة الثـوريـة وأدرك عـن وعـي عميـق عظـم المسؤولية التي تفرضها هذه القيادة سواء من نـاحية المسؤوليـة أمام الشعـب أم من ناحيـة المسؤولية الفنيـة والثوريـة، ولكن لكـي يستطيع الشـاعـر الثوري ان يقـوم بمهام هـذه القيادة عليـه أن يصبح تلميـذا للشعب يتعلـم منه قبل أن يصبـح قائدا أو معلما.. لقـد أدرك شـاعرنـا ووعـى هـذا الشرط جيدا وأوفى به، ومن ثم أطلقوا عليه شاعر الشعب.

# آفاق الثقافة عند

# الدكتور علي عقلة عرسان

○ عامر الدبك

إن الثقافة، في ظل الراهن، تنطوي على الكثير من التساؤلات التي تحدد بؤرة المأزق الذي تمر به الحالة الثقافية. «فالقضية المطروحة الآن على الساحة الثقافية العربية هي المأزق الثقافي الذي يسور.. ذاكرة المثقف العربي، ويطبعه بطابع الانهزامية أو الجمود والانطواء على الذات، ويدخله في دوران مرهق فيعيش حالة صراع بين الذات والموضوع».(١)

وبما أن الثقافة / الحضارة / المدنية / العمران بمصطلح ابن خلدون تعني أيضا الغاية والطموح عند آخرين، وتعني كذلك النتاج الاجتماعي الذي يحدد هوية الأمة وصيرورة تقدمها، فالأزمة التي تعاني منها الأمة تبدأ بالإنسان، وتنتهي بالإنسان، ضمن تحولاته وتغيراته، باعتباره الحامل لهذه القيم الروحية والمادية معا.

وبما أن «المثقف هو وحدة البناء الحية لعملية النتاج الاجتماعي... فالمنتج الثقافي منخرط بشكل ما بهذه الآلية»(٢).

ولن ندخل في نقاش المصطلحات والمفاهيم، وإنما سننطلق من مفهوم الثقافة كنتاج اجتماعي، لنحدد بعد ذلك الواقع الراهن لهذه الثقافة، انطلاقا مما يعانيه ذلك المجتمع من انكسارات وهزائم ومآسي على المستويات كافة، سياسيا واجتماعيا وثقافيا... الخ.

«وحين نتأمل الراهن العربي اليوم، فإننا نجده متمثلا بالمواجع والآلام، مليئا بخيبات الأمل، وأسباب الانكسار، لأنه راهن الانهيارات الكبيرة، راهن التسويات التي قامت على توظيف كل الأهداف في غير صالح الشعوب المستضعفة، وعلى حساب توجهاتها التاريخية، وتطلعاتها المشروعة»(٣).

ومن هنا ندرك أن المثقف اليوم يعيش مأساته وانكساره وهزائمه، وهزيمة مشروعه النهضوي والذي كان وما زال يسعى بشكل من الأشكال إلى انجازه، إلا أنه بقي يدور في دائرة مفرغة، لأنه جزء

مـن الحركـة الاجتماعية التـي مـا زالـت تطـرح إشكـاليـاتها، ضمـن منظـومتهـا الاجتماعية المتخلفة.

ورغم كـل المحاولات الكثيرة للخـروج بالفعل الثقـافي إلى دائرة النور، لم يستطع المثقف حتـى الآن أن ينجز مشروعـه، لأن المنظومة الاجتماعية قد باتت بلا مشروع.

إلا أن بعـض المحـاولات الجادة التـي تحاول أن تـؤسـس لمشروع نهضـوي عربي معـاصر تفتح كوة لـلأمل مـن أجل إنجـاز طموحـات الأمـة، «لأن الثقافـة في الأصـل هي الطمـوح، والمثقف هـو المعبر الصـادق عـن هـذا الطمـوح، والسـاعـي الـدؤوب إلى تحقيقـه بمختلـف السبـل وشتى الوسائل»(٤).

ومن هـذه المحاولات، على سبيـل المثال لا الحصر، محاولات الـدكتـور علي عقلـة عـرسان، الـذي يحاول جاهـدا تأسيـس منظومة ثقافية عربية لهاخصوصيتها.

وأن المطلع على كتـابات د. علي يـلاحظ وضوح أطـروحاتـه وإخلاصـه لقضيته، فقد حمل على عـاتقه هـم الأمة، والـوطن، والإنسـان، وانطلـق مـن هـذا الثـالـوث المقدس ليـؤسس حالـة ثقافية مـواجهة، فوقف جـل كتاباته على البحـث فيها، وفي مشاكلهـا، وأبعادها، ليـؤكد مـع غيره من المثقفين الجادين القلائل أن الثورة القادمة هي ثـورة ثقافية، أكثر مـن أي شيء آخر، وأن هذه الثورة هي البديل الوحيد من كل أشكال التـأزمات التي يعيشهـا الإنسان، ويمـر بها الـوطن، وتعـاني منهـا الأمـة، لتبقى الثقافة برأي الدكتور علي «الحصن الأخير الذي تلجأ إليه الشعوب للدفاع عن نفسها، وحضورها، وهويتها، بعد انهيار أساليب الدفاع الأخرى»(٥).

ومن أجل أن يبقى هذا الحصن آمنا، لا بد أن يدرك المثقف (بكسر القاف) على حد تعبير جمال طحان (٦) دوره ليسـاهم في تأسيس حالـة الوعي الجماهيري، فيعطي الفعل الثقافي مشروعيـة استمراره، في بناء المشروع النهضـوي العربي المعـاصر، على أسـس عقـلانية، سعيـا منـه إلى تحويـل المنتج الثقـافي من حالـة الإنتاج الأولى، إلى حالـة الإدراك والوعـي، وهذا مـا يؤكـده الـدكتور جمال الـدين خضـور في كتابـه (مـأساة العقـل العربي) الـذي يعد نـواة لمشروع ثقافي نهضوي جاد.

إلا أن انتقال الفعـل الثقافي مـن حالـة الركـود والاضمحلال إلى حالـة المواجهة، والمصادمـة مع الـواقع لم تـزل مغامـرة يهابها الكثيرون، ولم يتجرأ عليها إلا القلة من المثقفين الذين عرفوا وأدركوا بحسهم الصادق ما للثقافة من دور فعال في إنجاز المشروع الحضاري للأمة، وفي الدفاع عن مقولاتها وعن قيمها المترسخة في الجذور.

وهذا الأمـر أيضا نبـه المثقف المخلـص للخطـر القادم مـع ثقـافـة التطبيع التـي يروج لها الكثير مـن المثقفين الذيـن فقدوا بوصلـة التوجـه الوطنيـة، فانخـرطوا في كـورس التطبيـع مـع إسرائيـل، العـدو التـاريخي لـلأمـة العربيـة متـاجـريـن بمواقفهـم، موضحين بمقـولاتهم جميعا، محاولين أن يحجزوا أمـاكنهم في المرحلـة القادمـة لأنهم يعدون ما يقـومون بـه من لقاءات وحوارات مع العدوالصهيوني من حقهم، وأن التطبيـع مع إسرائيـل على حد تعبير أحدهم هو استحقاق مصيري(٧).

وقد تناسى هؤلاء وغيرهـم ما هدر من حقوق الأمـة العربية على مـرأى ومسمع العالم دون أن يحرك أحد ساكنـا، بل كان العـرب هـم الجناة، وإسرائيـل دائما هـي الضحية بعرف النظام الجديد الذي تقوده الولايات المتحدة مستثنية إسرائيل من كل القرارات الـدولية، ومحاولـة أن تطبق أي

قرار ـ يصدر بحق غير إسرائيل ـ بالقوة العسكرية. حتى أن الحوار مع إسرائيل الذي يقره بعض السياسيين والمثقفين تملي شروطه إسرائيل بما يتناسب ومصالحها منطلقة من مقولاتها التوراتية المزيفة.

فمواجهة التطبيع بأشكاله كافة جاءت من منطلق رفض الاستسلام للعدو الصهيوني بأي شكل كان وليس من منطلق ـــ كما يقول البعض ـ مصادرة الرأي الآخر، وقمع الحريات الشخصية، إلا أن من يروجون للتطبيع من المثقفين لم يكن بحوزتهم من حجة سوى هذه الشعارات التي راحوا يطلقونها أمام العالم جزافا للدفاع عن أفكار هم من طرف خفي، والتي ربما لم يستطعوا الافصاح عنها بشكل صريح وواضح.

ومن يتتبع كتابات د. علي في دوريات الاتحاد، وفي الدوريات العربية، وفي معظم الكتب التي يصدرها يدرك هذه الميزة التي تميز كتاباته، ويدرك حالة الفعل الثقافي الذي يعمل على إنجازه، فيؤكد دائما على حالة التواصل بين الثقافات العربية القديمة، وبين الثقافات الإنسانية الأخرى، مؤكدا على الجذور التاريخية للثقافة العربية التي أثبتتها الرقم المكتشفة حديثا، وعلى غنى المنظومة الثقافية العربية بالنسبة إلى الثقافات الأخرى، ويحمل المثقف المسؤولية كاملة «لأن المثقفين يتحملون مسؤولية حيال الواقع الاجتماعي وحيال ما يهدد الثقافة والشخصية والهوية، وما يقيم المثاقفة على قدم وساق، ويجعل للأمة حضورا إيجابيا كريما على كل مستوى وصعيد، ابتداء من مجالات العلم والثقافة، وانتهاء بالسلوك الحضاري، واستثمار السعادة الإنسانية، وكل ما يوفرها للأفراد، والأمم في ظل أوطان سعيدة مستقلة متقدمة.

ولأنهم مؤهلون، بحكم المواقع والاختيار، ودرجة الوعي، إنهم الطليعة، والرائد، والمنقذ الذي يؤسس لبناء متين على أرضية سليمة(٨).

فالدكتور علي ينطلق من أساسيات الميثاق الذي أرقه المؤتمر الثامن عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب المنعقد في عمان من ١٢ ـ ١٩ كانون الأول ١٩٩٢ الذي أكد على أن الصراع العربي مع العدو الصهيوني صراع مع وجود، وأكد على الحرية والمساواة واحترام الحقوق والحريات العامة للمواطنين، وعلى خصوصية الثقافة العربية الإسلامية بكل قيمها ومقوماتها وتاريخها وتراثها، وكذلك ما في اللغة العربية من حمل معرفي وقيم متنوعة عبر التاريخ، وما لها من فرادة وأصالة بين اللغات الأخرى. وبين دور المثاقفة التي تقوم على أساس من الثقة والاقتدار، مؤكدا على الخلاص الثقافي المرتبط بالخلاص السياسي والاقتصادي والاجتماعي، ضمن المنظور القومي، وجاء أيضا في الميثاق بأن تقدم المجتمع العربي منوط بتقدم البنى الثورية والاجتماعية والمدنية فيه تربويا وتعليميا وعلميا، مبينا موقفه المناهض للدكتاتورية وعدها حالة سياسية متخلفة لا تتلاءم مع القيم العربية والتعاليم الإسلامية هذا إلى جانب تأكيده على المنطلق القومي في تأسيس أي مشروع نهضوي عربي.

وان المتمعن بشكل دقيق بمقررات الميثاق، والقارىء لجميع كتابات د. علي يجد هذا التلاحم فيما بينها وأن الدكتور علي مخلص لمنطلقاته ومبادئه، ولمقررات الميثاق الذي أشرنا إليه، واضعا نصب

عينيه وحدة الأمة وبناء الإنسان، وتأسيس الثقافة العربية الأصيلة، ليكون كل ذلك بداية للخروج من المأزق الراهن للثقافة والمثقفين، وللأمة والوطن والإنسان.

وسنحاول في هذه المقاربة السريعة أن نحدد آفاق الثقافة عند الدكتور علي من خلال كتابيه: (مشكلات في الثقافة العربية)(٩) و(دراسات في الثقافة العربية)(١٠) مستعينين ببعض الدراسات المتفرقة هنا وهناك والتي توضح الرؤيا والخط البياني لكتابات الدكتور علي كافة.

## مفهوم الثقافة والمثقف:

ينطلق د. علي في تحديث مفهوم المثقف من الدائرة الأوسع ـ دائرة الإنسان «فالمثقف عنده: هو الإنسان الذي عرف نفسه، ليعرف ما له وما عليه، مؤكدا على أن المثقف هو الإنسان الذي خضع لنظام تفرضه الأخلاق»(١١). وان نظرة متفحصة لهذا التعريف تقودنا إلى تحديد السمات والخصائص للمثقف في منظور الدكتور علي:

١ ـ المثقف إنساني.

٢ ـ المثقف مرتبط بمعرفة الذات.

٣ ـ المثقف يعرف حقوقه وواجباته.

وكل ذلك منطلقه أخلاقي يقوم على خدمة الإنسان والمجتمع.

أما الثقافة بالمعنى العام فهي «مجموع السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية الخاصة التي تميز مجتمعا بعينه أو فئة اجتماعية بعينها، وتشمل الفنون والآداب وطرائق الحياة، والانتاج الاقتصادي، كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان، وتضم القيم والتقاليد والمعتقدات»(١٢).

وان هذه السمات عبر الزمان، وبتأثير العوامل تحدد الشخصية الثقافية لأمة من الأمم، ومفهوم الثقافة عند د. علي يأخذ سمات متعددة، منها:

**١ ـ الثقافة فعل مقاوم:**

الثقافة في أحد وجوهها الصريحة ـ كما يرى د. علي ـ فعل اعتراض يصنعه الوعي وينميه تفاعل الرأي (١٣). فهي فعل اعتراض على الركود والسكون، وهي تحريض على السؤال، ومن خلال ذلك توضح سبيل الحياة للإنسان بدعوتها المتجددة للمعرفة، وفي تضمنها قوة كامنة تساهم في التغيير الشامل من خلال ميزة الفعل فيها «لأنها تكتنز قدرة خلاقة تمكنها من تحويل الطاقة إلى إنجازات وأفعال يتجلى فيها الابداع والقصدية»(١٤).

لذلك فالثقافة تحمل على عاتقها الدفاع عن الهوية، لأنها وعاء الهوية، والمقوم الرئيس من مقومات الشخصية، وبالتالي هي محرك الإرادة بوعي الإدراك.

ويتساءل د. علي: كيف تكون الثقافة فعل تغيير ومقاومة في آن معا؟ ليجيب أن المقاومة تنصرف في بعض معانيها إلى الدفاع عن ثوابت تحافظ عليها الثقافة، وهي تحمل معنيين:

ـ معنى الدفاع عن الأمة من موقع الثقافة باتجاه الخارج.

ـ ومعنى يتصل بالدفاع عن حيوية وجود الأمة من موقع الوعي بالذات، عبر تاريخ الثقافة باتجاه الداخل.

ولكن ما مفهوم المقاومة التي يقول بها د. علي؟

«هي فعل غريزي تمليه الطبيعة السليمة للكائن الحي حين يواجه خطرا مباشرا يهدد حياته، وبهذا المعنى يمكن

للثقافة أن تساهم في فعل المقاومة، ومن أجل الوجود والحرية والاستقلال، وتكون مساندة للمقاومة، وفاعلة في إسهامها لدعم الجهد الذي تبذله القوى البشرية الفاعلة على الصعد جميعا»(١٥) ليرى في النهاية بأن «لا مقاومة إلا بالثقافة، أو لا يقاوم إلا بالوعي المعرفي، لأن اعتماد المقاومة على الثقافة واللجوء إلى المقاومة يكاد يكون ملائما للتقدم ومحققا له»(١٦).

ومن هذا المنطلق كانت دعوة د. علي إلى مواجهة التطبيع والوقوف جبهة واحدة ضد من يروجون له وهذا ما سنناقشه في فقرة الثقافة والتطبيع.

٢ ـ الثقافة حاجة قصوى:

إن الحفر الذي مارسه د. علي في الجذر الثقافي العربي، وربطه بالتطورات الاجتماعية والحياتية هذا إلى جانب مجمل الظروف التي تمر على الأمة، وتتداخل في حياة الإنسان اليومية بشكل مرهق هذا الحفر أكد عند د. علي الحاجة الثقافية الملحة في اليومي من حياتنا، وضرورة الفعل الثقافي في عملية التغيير والتحويل والهدم والبناء، فلا يمكن أن يقوم المجتمع بشكل صحيح إلا إذا كانت الثقافة تقوم بدورها «فأساس التنمية في كل المجالات هو الوعي، وأساس الوعي هو المعرفة وجزء كبير من المعرفة يحصل عن طريق الثقافة»(١٧).

ويرى الدكتورر علي ضرورة دعم الثقافة كدعم الخبز لأن حاجتها لا تقل عن حاجته من أجل استمرار الحياة.

***

وكذلك تتعدد سمات الثقافة التي ينادي بها د. علي لتشمل الحرية والتحدي والغذاء الروحي للإنسان والهوية التي تحدد شخصية الأمة، وذلك للخروج من المأزق الذي تمر به أمتنا ووطننا وإنساننا على الأصعدة كافة، لتكون الثقافة هي الفعل الحقيقي في عملية التغير القادمة انطلاقا من أساس متين يقوم على الديمقراطية لأن «مأساة ثقافتنا كانت قد بدأت منذ أن أهملنا أخطر جانب من جوانب قضية التنوير، ونعني بذلك مسألة الديمقراطية»(١٨).

## مشكلات في الثقافة العربية:

يحدد د. علي مشكلات الثقافة العربية ضمن نسقين، وسنعرض لهذه المشاكل بإيجاز استنادا إلى كتابه (مشكلات في الثقافة العربية) (١٩) وذلك لتكتمل دائرة البحث في الأفق الثقافي عند د. علي.

آ ــ نسق يمتد في العمق، ويضم مشكلات تتصل بالجوهر الخالص، وبالشوائب التي تداخله أو تحجبه، وقد حدد بعض المشاكل وحاول أن يناقشها علّها تكون دعوة للتفكير في حلها بشكل صحيح:

١ ــ حول الجذر الثقافي العربي قبل الإسلام أجاب على بعض التساؤلات وهي: هل تبدأ الثقافة العربية مما تناقلناه عن الجاهلية؟ هل الجاهلية هي ذلك الظلام؟ ليرى أن الثقافة العربية ممتدة الجذور في عمق التاريخ، وتعود إلى عشرة آلاف سنة قبل الميلاد، بدءا بالحضارة النطوفية في بلاد الشام وقد رد في سياق عرضه لهذه المشكلة على أولئك الذين يشككون بأصالة الثقافة العربية.

٢ ــ مشكلة كتابة التاريخ العربي وطبيعة التأثيرات بالثقافات الأخرى، أو بما يسمى بالمثاقفة، فالدكتور علي يدعو إلى الثقافة إلا أنه ضد التبعية والاحتواء.

٣ ــ مشكلة التكوين الاجتماعي

العـربي: وما يمليـه مـن ممارسـات غير سليمة، منـذ مجتمع القبيلة حتـى مجتمع الدولة.

٤ ـ مشكلة القومي والقطري في الثقافة العربية.

٥ ـــ مشكلة اللغـة العـربية والهجـوم الموجه إلى أصولها وجذورها.

٦ ـ مشكلـة الموقف مـن التراث وكيفية التواصل معه.

٧ ـ مشكلة حرية التعبير.

وانطـلاقـا من مشكـلات هـذا النسـق يتضـح لنا مـوقف الـدكتـور من مجمـل القضايا التـي طرحها في كتابـه مما يحدد رؤاه المستقبلية للثقـافة العـربية والأمـة والوطـن والإنسان، فهو يـدعو إلى ثقـافة قوميـة منطلقة من الجذر العميق لتـاريخ الأمة العربيـة، وذلك بقراءة نقديـة متأنية للتاريخ، ليؤكد بعد ذلك على حرية التعبير كأسـاس لا بد منه من أجـل بناء المشروع الحضاري للأمة، ومـن أجل إقامة الصرح الثقـافي على أسـس متينـة قـوامهـا الديمقراطية.

ب ـ مشكـلات في النسق الثـاني، وهذا النسـق يمتـد أفقيا، ويحاول أن ينـاقـش مشكلات ومعـوقات تتصـل بانعكـاسات الحيـاة السيـاسيـة والاقتصـاديـة والاجتماعيـة العربيـة على الثقـافة، ممـا يـؤدي إلى المشكلات التـالية: ١ ـــ حريـة التعبير أيضا وقضية الرقـابة. ٢ ـ مشكلة تـوزيـع الكتـاب والـدوريـة الجادة. ٣ ـ المحـافظـة على حقـوق المؤلـف المادية والمعنوية. ٤ ـ مواجهة متطلبات العصر في مجال الصناعـات الثقافيـة. ٥ ـ مـواجهة متطلبات الأمن الثقافي.

ويتضـح أن تقسيـم الـدكتـور علي لمشكلات الثقـافة العربيـة إلى نسقين كان تسهيـلا لعملية البحـث لأن.. المشـاكـل في النسقين مرتبطة ببعضها ارتبـاطا وثيقا، وكل مشكلـة تقود إلى الأخـرى، والحل لا بد أن ينطلق من جوهـر هذه المشاكل وهو الحريـة، والأمـن والـديمقـراطيـة، لأن الديمقراطية بجناحيهـا الحرية السياسية والفكـريـة يمكـن أن تكـون حـلا لمعظـم مشكلات المجتمع العربي، وبما أن الثقافة منتج اجتماعي، فـالديمقراطية تمثـل حلا لمشكلات الثقافة العربية.

## التواصل الثقافي:

تكـاد لا تخلـو محاضرة أو دراسـة أو بحث للـدكتور علي حول الثقـافة العـربية من الدعـوة إلى حالة التواصـل الثقافي بين أفـراد الأمة الـواحدة، وذلـك إدراكا منـه للدور الكبير الـذي يلعبه هذا التـواصل في عملية التوحيد. ومن الأمور المساعدة على هذا التوصل:

ـ انتشـار الدوريات الثقافيـة والكتب، ووصولها إلى مختلف الأقطار العربية.

إلا أن هذا الأمر كما يرى د. علي تتحكم بـه السيـاسـات العـربيـة التـي تعكس خلافاتها الشخصية على الـوضع الثقافي، مما يجعـل الحالة الثقـافية تعيـش مأزق السيـاسي، فتنطـوي على ذاتها لتعيـش عزلتها وحيدة فتفتقـد الدور الذي وجدت للقيام به.

وانطلاقا من هذا الواقع «لا بد أن ندرك جيـدا أن اللغة العـربية والفكـر والثقافـة القـوميتين، والمد الـوحـدوي، والنفـس العـروبي، والتـواصـل الثقـافي والأدبي الجاد في وطننا يتعـرض لمخططات تـرمي إلى اضعافه وتفتيته، لنشر هيمنـة القطرية والاقليميـة والمحليـة والطـائفيـة، (٢٠) «لـذلك فمسـألـة انتشـار المجلة الأدبيـة والثقافيـة، وانتشار الكتـاب.. مسـألـة لم

تعد تحتمل التأجيل، وخطرها كبير على مستقبل الثقافة العربية، والحركة القومية والوحدوية، وعلى النضال من أجل التحرير والحرية والتقدم والديمقراطية في الوطن العربي»(٢١).

ولكن ماذا عن التواصل الثقافي مع الآخر ـ الثقافات الأخرى؟

هذا الأمر يقودنا إلى مناقشة مفهوم المثاقفة، والغزو الثقافي، لنبين موقف د. علي من هذه القضية وإلى أي حد يمكننا الانفتاح على الثقافات الأخرى، دون أن يلغي ذلك شخصيتنا وثقافتنا.

## الغزو الثقافي:

الغزو الثقافي بمعناه العام هو قضية محو للحضور الثقافي للأمة، ثم لشخصيتها كشخصية متمايزة عن سواها، وينطلق من أحداث التشكيك، ثم أحداث الفراغ في العقل العربي وفي الساحة الوجدانية العربية، والساحة المعرفية العربية، ليملأ هذا الفراغ بنقاط أخرى وافدة، وبمعطى ثقافي من ثقافات غازية(٢٢) والغزو الثقافي ينطلق من تخريب المقومات الأساسية لأمة من الأمم، ومحاولة تخريب آلية التفكير وتشويهها بأساليب مختلفة، بدءا من الغزو المباشر بالقوة والسلاح، وليس انتهاء بمحاولة شد الأمة إلى التبعية، وسلبها شخصيتها، وتمايزها، وكينونتها، وقد بدأ الغزو الثقافي على الأمة العربية منذ أن بدأ تقسيمها على أيدي المستعمر إلى كنتونات سياسية متحاربة، وحاول أن يشن حملات تشويه وتزييف التراث، واللغة والحضارة العربيتين، وإشاعة عدم الثقة بذلك المعطى العربي ومن أساليب ذلك الغزو، والتي حددها د. علي في كتابه (دراسات في الثقافة العربية)(٢٣):

١ ـ تشجيع البدع الدينية والمشعوذين، وتنصيب الجهلاء والأمعات أئمة، لتسود العقول غباوة وتغلفها غشاوة.

٢ ـ خلق النزاعات الطائفية، وتشجيع الروح القبلية، وخرق المقدسات.

وقد تطورت أساليب الاستعمار في عملية الغزو مع تطور الوسائل الحديثة، خاصة وسائل الاعلام التي تدخل كل بيت من البيوت، وذلك لأن الغزو «هو فعل قوة ضاق بها محيطها، ونمت أطماعها، فخرجت من بيئتها متجاوزة ذلك المحيط، إما لسد ضرورات أو لتحقيق طموحات»(٢٤).

وقد تجاوز الغزو الحديث مرحلة الغزو العسكري، ليصل إلى مرحلة احتلال الإرادة، وذلك من خلال الإبقاء على حالة التخلف التي يعيشها الإنسان وتمر بها الأمة.

ويعيد د. علي حملات التشويه إلينا قبل غيرنا، ليبين بأن الغزو الثقافي ليس دائما من الوافد الخارجي، وإنما يكون من بين أفراد الأمة، ومن داخلها، فكم من فئة تعد التراث العربي أكواما من الكتب الصفراء، وتحاول أن تشكك بقيمة وجدوى ما قدمه أعلام ثقافة عصر النهضة الحديثة، وسواهم، مسوغة تجارب أو تقليعات فكرية وأدبية لا تحمل سلامة اللغة، ولا أصالة الثقافة، هذا إلى جانب ما يعاني منه الوطن من حالات التمزق التي تخدم بشكل من الأشكال الأهداف الاستعمارية وصولا إلى ما نراه كل يوم من زحف عربي نحو السلام، وتصفية القضايا القومية.

ويدخل تحت هذا النطاق ـ الغزو من الداخل ـ ممارسات الأنظمة ضد شعوبها، والحملات العربية التي لا تحترم العقل،

ولا العلاقات الأخوية العربية.

ويدعم ذلك كله، فقدان الكلمة لمصداقيتها، وارتباط العربي بالغرب سلبيا، ليبقى مستهلكا، دون.... الالتفات إلى مرحلة الإنتاج.

ويجب ألا ننسى أن تشويه أغنية مهما كانت بسيطة يساهم في تكريس الغزو الثقافي، لأن كما الحضارة كل متكامل فالغزو يحاول أن يتجه إلى هذا الكل المتكامل، ومحاولة تفتيته، وتشويهه جزءا جزءا. ويفرق د. علي بين الغزو والمثاقفة، فالمثاقفة تقوم على الثقة والتبادل والتواصل الثقافي الخلاق، أما الغزو فهو قلق من جانب واحد على أرضية المحور والضعف وانهدام الثقة بالذات»(٢٥). مؤكدا على دور الكلمة في التغيير لأنها تنطوي على شيء من الخلاص إذا قيلت بإخلاص، وإذا قيلت بوعي وبموضوعية وبمعرفة بما يحتاجه الناس، وبما ينقذ الناس. ويرى د. علي «إن مواجهة الغزو تنطلق من عملية التواصل هذا إلى جانب تحقيق الأمن الثقافي ليكون صمام أمان الأمة، لتجاوز مراحل التخلف العلمي والتقني وتحقيق الديمقراطية السليمة، من أجل أن يكون الإنسان حرا، وسيد ذاته، متسلحا بالمعرفة والعلم والوعي، لأن كل هذه الأشياء مجتمعة تشكل حجر أساس في البنية الثقافية العربية، وتحافظ على آلية التفكير العربي وتوجهه نحو الطريق الصحيحة، من أجل إفشال مشاريع أعداء الأمة وإنجاز المشروع النهضوي العربي القادم.

## الثقافة والتطبيع:

منذ سنوات سألت الدكتور علي عن رأيه بالتحركات السلمية مع إسرائيل الجارية على قدم وساق في الساحة العربية، قال لي: ليس هناك سلام مع إسرائيل، بل هناك استسلام لإسرائيل حتى لو بقي شبر واحد من الأرض العربية تحت السيطرة الإسرائيلية، فإسرائيل الرابحة، والعرب هم الخاسرون. ومن خلال هذا الموقف الواضح والصريح يبين د. علي بساطة منطلقاته الأساسية في مواجهة التطبيع بكل ما يملك من قوة دون أن يهادن أو يتراجع عن موقفه. وقد أكد في كتابه (دراسات في الثقافة العربية) «إن الثقافة النظيفة والسليمة هي تلك التي لا ترهن موقف العقل والضمير والوعي بالراهن والمحدود والمحكوم بظروف أو شرط مما هو سياسي مرحلي عابر أو ضعيف أو عاجز»(٢٧).

فهو يفصل بين ما هو سياسي وبين ما هو ثقافي، ويؤكد دائما على أن المواقف السياسية هي مواقف مرحلية محكومة بظروفها، وعلى المثقف ألا يدخل لعبة السياسي، بل عليه أن يحدد موقفه، لأن موقفه هو الأبقى وهو الأجدر بالاستمرار(٢٨).

ويؤكد دائما على أن العدو الصهيوني هو عدو تاريخي للأمة العربية، ورفض الحوار مع هذا العدو لا.. يعني رفض د. علي للمثاقفة، ولكن يعني رفض التطبيع الذي يعني الاحتواء وإلغاء الهوية والشخصية يقول: «ولا نغلق الباب أمام المثاقفة، ومعرفة الآخر، ولكن نحن حيال عدو يحتل أرضنا ويبيد ثقافتنا، ويلاحقنا يوميا، ويحتفل احتفالا تقديسيا بأمثال باروخ غولد شتاين العنصري الذي قتل المصلين، هذا نوع عدونا فبمن نعترف، ومع من نتحاور»(٢٩).

ولقد حاول بعض الكتاب والمثقفين أن يخلطوا بين فصل أدونيس والموقف من الأنظمة العربية، مع العلم أن موقف الاتحاد واضح وصريح، فهو يرفض التطبيع بشكل كامل وشامل، وهذا الأمر

لا يبرىء نظاما ما، ولا يبرىء أحدا مهما كان موقعه، ولا يتعارض مع ما قاله بول شاوول في جريدة السفير في مقالة (نرفض إدانة أدونيس وتبرئة الأنظمة) حيث قال: «فإما أن يكون موقف الإدانة شاملا وكليا أو لا يكون»، وهذا هو موقف الاتحاد، فهو لا يبرىء لا الأنظمة السياسية ولا المثقفين الذين يروجون للتطبيع تحت لوائح مختلفة، وتحت تبريرات باهتة لا تنبىء إلا عن هزيمة أمثال هؤلاء.. وهزيمة مشروعهم الثقافي، وإلا ما معنى أن يصبح الإسرئيلي قدرا لا مفر منه، على حد تعبير اميل حبيبي «والله يقال إنه إذا طلعنا إلى القمر راح نلاقي الإسرائيليين هناك» (٣٠) فهل يعني هذا أن الأمر أصبح مسلما به، وأن التطبيع هو قدرنا المحتوم، وهل فقدنا أساليب المقاومة كافة، وهل إذا وجدنا الأنظمة سلمت وصالحت وطبعت علينا أن نلعب لعبة السياسي ذاته، فندخل على خجل تحت عباءته ليدخلنا إلى منظومة التطبيع؟

إن دخول المثقفين لعبة التطبيع مع العدو وهو أخطر من دخول السياسي، على أن هذا الأمر لا يبرر السياسي فعلته، وإنما يجب الفصل بين الثقافي والسياسي، ويجب أن يبقى المثقف هو الحصن الذي يدافع عن أمته، ومنظومته الثقافية، حتى إذا صالح السياسي يبقى ثمة حصن يحتمي الناس به، لأن موقف الثقافي هو الموقف التاريخي وموقف السياسي هو الموقف المرحلي، الذي ما يلبث أن يسقط بسقوط هذا الرمز أو ذاك.

لذلك كما يقول د. علي: «إننا بحاجة ماسة إلى إعادة نظر بكثير مما ثبت واستقر وران عليه الماء وبكثير من حقائق الإعلام وحقائق فترة الحرب الباردة، لأنها ليست حقائق على الاطلاق، ونحن بأمس الحاجة إلى إعادة النظر بتراتيبيات وبدهيات ومسلمات لإعادة ترتيب البيت الثقافي العربي الذي يحتاج على أية حال إلى إعادة ترتيب»(٣١).

## خاتمة:

إن الدكتور علي يسعى، وبشكل دؤوب إلى تأسيس مشروع نهضوي عربي، يقوم بأساسياته على رفض أي شكل من أشكال التطبيع مع العدو الإسرائيلي، ويعد الثقافة هي حصن الأمة وأداتها المواجهة، وأنها الحاجة القصوى للإنسان العربي من أجل الخروج إلى مساحة النور، وبما أن الثقافة (هي الواسمة بجملة معاهدها ومبادئها لطبولوجية توضع الأمة في إحداثياتها الإنسانية ككل)(٣٢).

لا بد من إدراك دورها المستقبلي من أجل تأسيس المشروع النهضوي الانتروبولوجي العربي. وذلك ليكون سدا أمام ممثلي الثقافة الاغترابية السياحية على حد تعبير د. جمال الدين خضور أولئك الذين يعدون الاعتراض على الوجود الصهيوني سيكون فضيحة، وسيضر القضية الفلسطينية متناسين أنهم قد باعوا القضية بقضها وقضيضها، وهم يقومون بعملية الانبطاح الثقافي على أعتاب المشروع الصهيوني الذي يضع نصب عينيه هزيمة أي بادرة لمشروع نهضوي عربي.

ولا بد من التأكيد على سمة عامة في جميع كتابات الدكتور علي، وهي سمة التفاؤل «فهو دائما ينسج خيوط التفاؤل في نهاية كل مقالة أو دراسة أو عمل إبداعي، لأنه مؤمن بالحرية، مؤمن بحتمية التغيير والتحرير والبناء، وذلك من خلال إدراكه لدور الكلمة ودور الأديب والأدب، وواجب الكلمة في الانغماس في الواقع والحياة، والتعامل بصدق لخدمة الأمة والوطن والحقيقة»(٣٣).

# الحواشي:

(١) عامر الدبك. «المثقف العربي — المأزق والخيار الصعب». دمشق، جريدة الاسبوع الأدبي، العدد (٣٩٩) ك١، ١٩٩٤، ص٥.

(٢) د. جمال الدين خضور. مأساة العقل العربي. دمشق، دار الحصاد، ط١ ١٩٩٥، ص ٩٣ ـ ٩٤.

(٣) أمين مازن. «الراهن الثقافي والراهن العربي». المغرب، مجلة الوحدة، العدد (١٠١/١٠٢) فبراير ـ مارس ١٩٩٣، ص ٤٠.

(٤) أمين مازن. م. س، ص ٤٠.

(٥) محمد جمال طحان — «قلعة الثقافة ـ الحصن الأول والأخير». دمشق، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد (٤٥٥) اذار، ١٩٩٥، ص ٥.

(٦) محمد جمال طحان «المثقف والجمهور ـ من يتهم من؟». دمشق، مجلة المعرفة، العدد (٣٧٦)، ك١، ١٩٩٥ ص ٨١ وما بعدها.

(٧) هشام الدجاني. «المثقفون السوريون بين أوهام الماضي وحقائق الحاضر». الكويت، ملحق جريدة السياسة، العدد (٩٢٩٢)، ٤/١٠/١٩٩٤.

أعيد نشرها في الأسبوع الأدبي، العدد (٤٤٥) ك٢، ١٩٩٥، ص٢.

(٨) د. علي عقلة عرسان. افتتاحية. دمشق، الأسبوع الأدبي، العدد (٤٤٠) كـك١، ١٩٩٤، ص١.

(٩) د. علي عقلة عرسان. مشكلات في الثقافة العربية. دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٩.

(١٠) د. علي عقلة عرسان. دراسات في الثقافة العربية. ليبيا، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية، ١٩٨٨.

(١١) د. علي عقلة عرسان. م /، ص٧.

(١٢) د. علي عقلة عرسان. م/ ن ص٨.

(١٣) د. علي عقلة عرسان. مشكلات في الثقافة العربية. ص ٢٠٧.

(١٤) د. علي عقلة عرسان. م/ ن ص ٢٢٩.

(١٥) د. علي عقلة عرسان. م/ن، ص ٢١٢.

(١٦) د. علي عقلة عرسان. م/ ن، ص ٢١٥.

(١٧) د. علي عقلة عرسان. م /ن، ص ٢٣٢.

(١٨) أمين مازن. م س. ص ٤٠.

(١٩) د. علي عقلة عرسان. مشكلات في الثقافة العربية. م. س، ص ١٩ ـ ٦١.

(٢٠) ) د. علي عقلة عرسان. دراسات .........، م. س، ص ١٨٦.

(٢١) د. علي عقلة عرسان. م/ ن، ص ١٨٩.

(٢٢) د. علي عقلة عرسان. حوار. مجلة إلى الأمام، العدد (٢١٧٠)، ١٩٩٣.

أجرى الحوار: عامر الدبك ـ أوهام العبد الله.

(٢٣) د. علي عقلة عرسان. دراسات. . .م. س، ص ٢١ ـ ٢٢.

(٢٤) د. علي عقلة عرسان. م. ن، ص ٢٣.

(٢٥) د. علي عقلة عرسان. حوار. إلى الأمام. مرجع سابق الذكر.

(٢٦) د. علي عقلة عرسان. دراسات .... م س ، ص ٤٤.

(٢٧) د. علي عقلة عرسان. م/ ن، ص ٢٠١.

(٢٨) محمد جمال طحان. «الثقافة واستراتيجيات المستقبل». دمشق، مجلة الموقف الأدبي، العدد (٢٦٤)، نيسان، ١٩٩٣، ص ٧ ـ ٢٢.

(٢٩) د. علي عقلة عرسان. لقاء في إذاعة لندن نشرته الأسبوع الأدبي، العدد (٤٥٣)، أذار، ١٩٩٥، ص ١٥.

(٣٠) أميل حبيبي. لقاء عن إذاعة لندن. نشرته الأسبوع الأدبي، العدد (٤٥٣)، أذار، ١٩٩٥، ص ١٥.

(٣١) د. علي عقلة عرسان. افتتاحية. دمشق، الأسبوع الأدبي، العدد (٤٥٣)، أذار، ١٩٩٥، ص ١.

(٣٢) د. جمال الدين خضور. «المشروع النهضوي العربي وثقافة الاغتراب السياحية». دمشق، الأسبوع الأدبي، العدد (٤٤٦)، كـ ١٩٩٥، ص٥.

(٣٣) أوهام العبد الله. تحليل كتاب (دراسات في الثقافة العربية). بيروت، مجلة دراسات عربية، العدد (٣/٤) السنة الثلاثون، ص ١٣٥.

# قناديل الصمت

## قـــراءة حـــول الجنـــون والأدب

● فاضل موسى

لقد كان مفهوم «الجنون» مرتبطا بالبيئة التي ينتمي إليها «الكائن المجنون»، ومتغيرا تبعا لمنظومتها الاجتماعية والفكرية والتاريخية، فقد نظر إليه في الأزمان القديمة على أنه تسلط القوى الخارجية الخارقة والقاهرة لإرادة الإنسان، أو تجسيد للشيطان أو الجني على جسد المريض (لاحظ ارتباط لفظ الجنون والجن في اللغة العربية)، وابتداء من عصر النهضة الأوروبية أخذ مفهوم الجنون يبتعد عن الجسد وينفصل عنه ليشكل مناطق نفوذه وسيطرته على «العقل» الإنساني وإرادته. ثم بدأ يأخذ بعدا آخر في القرن الثامن عشر مفاده أنه نوع من الخطأ والجهل والذي يحرم الإنسان من نور العقل ويحول بينه وبين السلوك القويم. وهذا التصور ـ كما يرى فوكو ـ هو الذي قاد إلى تأسيس «العيادة العقلية» للمجانين وتم سلب حقوقهم الشخصية والشرعية، وصاحب القرار في هذا الموضوع هو الطبيب العقلي الذي يشكل انعكاسا للإرادة الاجتماعية

والسياسية. بينما اقتصرت لغة «الطب العقلي» على الشرح والتفسير والبحث عن العلل والأسباب إلى أن انتهى إلى عدم وجود مفهوم للجنون بالمعنى العلمي لهذه الكلمة، وكان هذا الإعلان أحد مرتكزات فوكو للدفاع عن الجنون في كتابه «تأريخ العيادة».

أما الرؤية الأدبية والفنية للجنون فلها سماتها الخاصة المختلفة عن الرؤية العلمية، فبينما تقوم الأخيرة على تحديد المعنى من الخارج وعلى رفضها للجنون على أنه نوع من الانحراف غير المقبول، تقوم الأولى ـ الأدبية ـ على المنطق الذاتي الخاطف بمعزل عن المنظومة السياسة والاجتماعية والاقتصادية، وعلى تفهم الجنون وإيماءاته وامكاناته لانتاج خطاب أدبي لا ينتمي إلى الخطاب السائد، كمحاولة لاختراق حدود المألوف وكسر قوانين العقل وجموديته الضيقة.

وقد شاع في الأدب القديم، خاصة اليوناني، الربط بين عمليتي الخلق الفني والإلهام الخارق. كما أن أدبيات التراث الأدبي العربي شهدت عملية الربط بين الإلهام الشعري وقوى الإبداع الخارقة والتي تتمثل في شياطين وملهمين يأتون من الماوراء.

يأخذ الجنون مدى واسعا لدى «نيتشه» إذ يرى فيه إحدى المتطلبات الضرورية لإحداث التحول الجذري في وجدان الأديب أو الفنان وتفجير طاقات الإبداع والخلق الكامنة فيه، وكان يرى على مستوى المعرفة استحالة الوصول إلى اليقين ويساوي بين خطاب العقل وخطاب الجنون، بل إن الوصول إلى الحقيقة هو الجنون بعينه فيقول: «اليقين الحقيقي هو طريق المرء إلى الجنون». وكان «بريتون» رائد الحركة السريالية يؤمن بأن الجنون يمثل الوضع الطبيعي بالنسبة للإنسان، ولكن الوصول إلى هذا الوضع يفترض سلوك طرق متعرجة وملتوية نظرا لما أضفاه العلم الحديث والمجتمع على الطبيعة الإنسانية من تشويه. وكان يرى أن الجنون ضرب من الهوس يفجر طاقات الإنسان، ويمنح حياته معاني تجعلها تلحق بعالم المستحيل، إلا أن الإنسان لا يتحمل صدمة الجنون وجبروته بسبب ضعف في امكاناته وعدم مقدرته على المواجهة والصمود أمام الرؤى الكبيرة الخارقة فهذه الأخيرة قوة طاغية عاتية ـ كما يرى بريتون ـ لا طاقة للإنسان المحدود على ضبطها والسيطرة عليها أو استخدامها بطريقة مثمرة في حياته، وليس من شك في أن أكبر دليل على ذلك تصدع حياة كثير من الفنانين والأدباء في النهاية أمام تجربة الجنون مثل، انطونن ارتو، نيتشه، فان كوخ، لوثر يامون، فيرلين، وغيرهم كثير.

إن المجتمع عندما يحارب الجنون فإنه يحارب لا وعيه الذي هو انعكاس لإرادته الخفية ودوافعه الحقيقية، فالجنون هو أساس أزمة تسيطر على الإنسان في أهم مكونات شخصيته ألا وهي «هويته» وهي أزمة غالبا ما تنتج عن صراع وتصادم بين الإنسان وطبيعته من جهة، وبين حقيقة المجتمع الذي ينتمي إليه.. ولما كانت هذه الحقيقة غالبا ما تشكل الجانب الخفي غير المعلن من حياة المجتمع نظرا لارتباطها بالقوى الكامنة فيه، فإنهم سرعان ما يأخذون حذرهم ويبدأون بإقصاء المجانين ومحاربتهم لأنهم يشكلون فضحا نقديا لهم.

إن اختلاط الجنون بالعقل في شخصية المعتوه يعني قدرة «اللاعقل» على الاقتراب من الحقيقة، إذ كما يقول فوكو: «إن

إمكانية السؤال عن العقل تتولد من قاع اللاعقل نفسه، كما تتوفر من جديد، امكانية إدراك ماهية الوجود من خلال تصور هذيان المجنون في صورة وهم مواز للحقيقة، بين وجود الواقع أو لاوجوده» فهو أي الجنون «المكان الخالي الذي يصبح فيه كل شيء ممكنا ما عدا النظام المنطقي لهذا الإمكان». بينما يذهب (أندريه جيد) إلى ضرورة الوقوف بين الجنون والعقل حين يكون الهدف إنتاج كتابة إبداعية فيقول: «إن أجمل الأشياء هي التي يفترضها الجنون ويكتبها العقل، ينبغي التموقع بينهما بالقرب من الجنون حين نحلم، وبالقرب من العقل حين نكتب» فالجنون كما الفكر صورة من صور الإنسان المقتصرة عليه كما يقول هيجل، ويذهب «نيتشه» أبعد من ذلك وهو استحالة العقل وأن الجنون هو الإمكان الطبيعي الوحيد للإنسان «فهنالك أمر واحد سيظل إدراكه مستحيلا وهو أن تكون عاقلا».

ويقول باسكال: «إن الناس مجانين بالضرورة، أما كونهم غير مجانين فصورة أخرى من صور الجنون». ويبدو أن روسو يتفق مع كل من باسكال ونيتشه في ان الجنون هو الطبيعي وان العقل ليس إلا استثناء وقصورا، فالذي يتفوق في امتلاكه الحكمة والمعرفة هو الجنون، أما العقل فمتصف بالعجز والقصور بقوله: «ليس هناك من هو أقل شبها مني سوى نفسي، فأنا أخضع لمزاجين أساسيين يتغير كلاهما داخل نفسي بصورة منتظمة تجعلني إحداهما مجنونا عاقلا وتجعلني الأخرى عاقلا مجنونا، غير أن الجنون في كلا الحالين يتفوق على الحكمة».

يظهر المجنون في الأدب دائما على أنه فيلسوف يرتدي قناعا، أي أن دور الجنون في الأدب هو دور فلسفي وأن الجنون هو إرث يسري فينا نتيجة تراكم التأريخ والأحداث والمعرفة، فكما نستمد حكمتنا من الماضي (التاريخ)، كذلك فإن الجنون هو ما نستمده منه أيضا، يقول نيتشه «ليست حكمة العصور وحدها هي ما يسري فينا، بل إن جنون العصور هذه ليسري فينا أيضا، فما أخطر ان تكون وريثا»، وترى ليليان فيدر في كتابها «الجنون في الأدب» «إن معالجة الجنون في الأدب تعكس تناقض الإنسان الوجداني تجاه العقل ذاته، فالعقل الذي يكون محيرا وغريبا ومركبا من خلال تجلياته الغريبة الشاذة هو عقل مألوف ومعروف أيضا، وهو يتكون أساسا من بنية الأحلام والتهديم والرغبات الغريبة التي يتم في الغالب إخفاؤها عن العالم الخارجي، وعن الذات الواعية».

هكذا نرى ان التمثلات الأدبية للجنون تكون تأريخا من الاستكشاف للعقل في علاقته بذاته وبالآخرين، وقد ارتبط الإبداع الأدبي عبر فترة طويلة من التأريخ بالسلوك اللاعقلاني كما يرى (غوستاف يونغ) ويتجلى ذلك واضحا لدى كل من فوكو وجاك دريدا إذ يتفقان على وجود منطقة أدبية محايدة بين الجنون والفكر، ولكنها بالنسبة للدور الذي تقوم به مختلفة عن كل منهما، فالجنون في الأدب يأخذ بعدا فلسفيا، بينما يأخذ في الفلسفة بعدا أدبيا مجازيا. فكل من الشاعر والمجنون العاشق، وحدهم من يملكون الخيال الخصب الفعال وهم وحدهم الأكثر قدرة على تجسيد الرموز الإنسانية العميقة الكبرى على حد تعبير يونغ.

الغلاف للفنان سبيل السمان من معرضه الأخير في الكويت

# AL Bayan




صدر حديثا